

الوعي بالشعر

لدى رواد التحديث في الشعر السعودي

د. صالح غرم الله زياد
قسم الأدب - جامعة الملك خالد

تُمثِّل مجموعة الآراء والممارسات والمواقف، لدى المشتغلين في حقل واحد منظومة من العلامات التي تكتنز بالدلالة اكتنازاً يحرك شهية المعرفة لدى الدارسين ويدفعهم إلى تحليل تلك العلامات وقراءتها وتأويلها بغية الاكتناه لما تصنعه من دلالة كاشفة عن ملامح الوعي، وفضاء حركته، وأبعاد دلالاته لدى هذه المجموعة أو تلك. واستكشاف مدلول تلك العلامات وتأويلها ينتهي بدوره إلى علامات يستحيل ذلك المدلول إليها في سياق من الاهتمام بالعلامات / النصوص، بوصفها مادةً للتحليل والفهم والاستنتاج.

ولارِيب أن منظومة الآراء والممارسات والمواقف التي يتعاطاها الأدباء والنقاد والشعراء في بيئة أدبية ما بخصوص المسألة الشعرية والأدبية. مثلاً - تنشئ نمطاً من الوعي والتصور للشعر والأدب، وتؤكد وتسن وتكيف التقاليد الشعرية الأدبية في هذه البيئة، وتصبح، بالتالي، معطى لإنتاج المعرفة بهم، وتشكيل التصور عنهم، إن لم نقل عن تأريخ الأفكار والأذواق الأدبية والجمالية لديهم التي تدنو بسمائزهم وتنوع خصوصياتهم إلى حال من التجانس والتشاكل بقدر ما تشف في التجانس ذاته والتشاكل ذاته أيضاً عن التباين والاختلاف الذي يشبه تنوع فصول الكتاب ذي المنهج الواحد؛ بل قل يماثل ألوان الطيف في تفرعها من الضوء واجتماعها عليه.

وسيحاول هذا البحث أن يتناول موضوع الوعي بالشعر، لدى أبرز الرواد الذين تعاطوا هموم المسألة الشعرية، عملياً ونظرياً، في المملكة العربية السعودية، من خلال نموذج اختطه البحث حدوداً لمادته، وهم رواد التحديث من الشعراء والنقاد والأدباء (الوجدانيين) في منطقة الحجاز، الذين يغدو الحديث عنهم حديثاً في جوانب منه عن وعي حقبة المحاولة للتأسيس الحديث والناهض للشعر التي صنع ملامحها أدبيّاً، مجموعة من الشعراء والأدباء والنقاد تفاعلت وفعلت فيها أسماء: محمد حسن عواد، وحمزة شحانة، وأحمد السباعي، وأحمد العربي، وإبراهيم فلالي، وعزيز ضياء، وظاهر زمخشري، وحسن القرشي، وعبد القدوس الأنصاري، وعبد الله عبد الجبار، وعبد الفتاح أبو مدين، ومحمد سعيد عبدالمقصود، وحسين عرب، وحسين سرحان، وأحمد قنديل، وأحمد عبد الغفور عطار، ومحمد حسن فقي... وغيرهم (١).

حيث نتخلل في آرائهم وممارساتهم ومواقفهم والشهادات عليهم، ما يكشف عن طبيعة وملامح وعيهم بالمسألة الشعرية، وفضاء حركته الأدبية، بوصف هذا الوعي مدلولاً لهم في سياق من علاقاتهم المعرفية والجمالية والثقافية بذواتهم ومحيطهم المحلي والعربي والإنساني.

كانت أظهر سمة في لغة التعاطي النقدي للشعر نظرياً وتطبيقياً تنسل من متابعة لاهثة لما يدور ويجري نقدياً وإبداعياً في الشعر العربي خارج الجزيرة العربية. وهي متابعة أسهمت في إغناء وعي الحجازيين بالشعر، وكيفت تصوراتهم وحساسيتهم الفنية تجاهه. وقد عبر الكثير من كتاب الحجاز وأدبائه عن حضور مدارس: المهجر، والديوان، وأبولو؛ في وعي الشباب الحجازي.

ومن أولئك أحمد العربي في محاضرة له عن «الأدب الحديث في الحجاز»، حيث يقول: «وقد كان أثر أدباء المهجر من السوريين أقوى وأظهر في أدبنا الحديث حتى عهد قريب» (٢). ويصف محمد سعيد عبدالمقصود الولع بالثقافة المصرية قائلاً: «وأخذ الشباب يلتهم الثقافة المصرية بقوة وبهضم كل ما تنتجه ويعشق كتابها

ويقلدهم لا في الكتابة والأسلوب فحسب بل في التفكير والاتجاهات أيضاً» (٣). وعلى هذا النحو يمضي عزيز ضياء راوياً ذكرياته عن تلك الفترة، فيحدثنا عن تعلقهم بالدوريات والكتب الأدبية والدواوين الشعرية التي تصلهم من مصر، وكيف كانت أصدااء المعارك الأدبية في الصحف المصرية تتردد في مناقشاتهم ومسامراتهم (٤). وتتوافر في هذا الإطار شهادات عبدالقدوس الأنصاري (٥) وأحمد السباعي (٦) وحسين سرحان (٧) وعبدالله عبدالجبار (٨) وحسن القرشي (٩) وغيرهم.

ويذكر عبدالرحيم أبو بكر: «أن ما كان ينشر في مجلة أبولو كان يعاد نشر بعضه أحياناً في صحيفة (صوت الحجاز)، وأن صلة شعرائنا في الحجاز بمجلة أبولو كانت وطيدة» (١٠).

وأحسب هنا أن جزءاً غير يسير من وعي هذه المرحلة بالأدب العربي القديم وبالأدب الغربي، وهما مكونان أساسيان من مكونات الوعي الشعري والنقدي لأدبائنا وشعرائنا يُمكن أن يحسب لمعطيات التماس مع مصر والشام سواء فيما بعثته المطابع فيهما من كنوز أدبنا القديم، أو ما ترجمه المترجمون فيهما من الآداب الغربية، أو في طبيعة إنتاج الأدباء والشعراء هناك ووعيمهم ودعواتهم التجديدية، فقد كانوا، كما يقول منصور الحازمي: «يجمعون بين التراث العربي وبين الثقافة الغربية» (١١).

وها هو عزيز ضياء يحدثنا عن تشكل وعي جيله بالتراث العربي والغربي من خلال ما يأتي إليهم من مصر، فيقول: «وما زلت أذكر، ولا ينسى رصفائي من الشيوخ، كيف كانت تنقضي الليلة من الغسق حتى الفجر في حوار حول آراء أفلاطون في جمهوريته التي اشتريت أول نسخة منها بجنه ذهبي ممن أن الألوان لذكر فضله على ناشئة تلك الأيام، باستيراد هذه الكتب أو اصطحابها معه في عودته من مصر، وهو الشيخ (أحمد الحلواني)...» (١٢). ويمضي في ذكر العديد من الكتب العربية والمترجمة على هذا النحو ومنها كتاب (الأغاني) الذي يتذكر

معاناته في سبيل الحصول عليه قائلاً: «وما زلت أذكر أول عهدي بكتاب (الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني) ولم تكن دار الكتب المصرية قد أصدرت من أجزاءه سوى الأجزاء من الأول إلى الخامس، وما كدت أراه مجلداً تجليداً أميناً، في مكتبة الشيخ (أحمد الحلواني) حتى أخذت أوفر قيمة هذه الأجزاء من الراتب الذي لم يكن يزيد عن ستة جنيهات ذهبية...» (١٣).

ويأتي الالتفات إلى الشعر القديم من خلال ماتشيره كتب المعاصرين لهم من قضاياء وإشكالياته، فيقول: «ويصدر في هذه الفترة كتاب (في الشعر الجاهلي) للدكتور طه حسين، وتقرأ في الصحف المصرية، تلك الفسحة التي أثرت... فقرأناه وظللنا ندير الحوار حول آراء الدكتور طه وآراء من ثاروا عليه، ونعود إلى ما بين أيدينا من الشعر الجاهلي، وعلى الأخص منه المعلقات بشرح الزوزني...» (١٤).

أما حسن القرشي؟ فإنه يرصد أسماء كثيرة من أعلام الأدب الغربي والشرقي الذين أتاحوا الترجمة له الاطلاع عليهم، وبذلك - كما يقول - : «تدانت لي آفاق من المعرفة الإنسانية لا أنكر مدى تأثيرها في تعميق فحاري، وتفتح نظرتي للحياة» (١٥).

ويصف عبدالرحيم أبو بكر الإقبال على قراءة الآداب الغربية المترجمة وتعكاس ذلك في الموضوعات والعناوين والأساليب الشعرية عند بعض الشعراء، مؤكداً: «أن هؤلاء الشعراء طمحووا إلى استيعاب كل ما أتيج لهم من مؤلفات أجنبية في الترجمة العربية، ومحاولة الاستفادة منها في ظهور تيار جديد في الشعر المعاصر في الحجاز، يتميز عن تيار التقليد والمحافظة باستيعاب الثقافة الحديثة المعاصرة في كل مجالاتها، ويجعل من روح العصر ومظاهره الحضارية أسلوباً للتعبير والأداء» (١٦).

ونلاحظ اهتمام شعرائنا وأدبائنا في هذه الفترة بعرض وتلخيص الآثار الغربية المترجمة وتحليلها أو الانفعال بها ومن ثم إعادة صياغتها وكتابتها، ويشير منصور

الحازمي إلى أمثلة كثيرة، من ذلك تلخيص محمد حسن فقي لكتاب «الأمير» لنيقولا مكيافيلي، وعرضه لرواية «رفائيل» للشاعر الفرنسي لامرتين وقد ترجمها أحمد حسن الزيات، وتحليل أحمد عبدالغفور عطار لقصة طاغور «البيت والعالم»، وإعادة حسين سرحان لصياغة بعض أبيات جون ملتون في «الفردوس المفقود»، وقد عثر عليها معربةً نشرًا في أحد أعداد جريدة (السياسة الأسبوعية) فأحب أن يترجمها شعراً من النص العربي المنشور، كما فعل ذلك أيضاً بقصيدة «الموت» لشكبير، التي عثر عليها مترجمة في بعض قراءاته (١٧).

وبالرغم من وجود الصحف والمجلات في المملكة وبخاصة (صوت الحجاز) و(المنهل) و(الأضواء) و(اليمامة) و(الجزيرة) التي احتضنت كثيراً من الإنتاج الشعري والنقدي والمعارك والمساجلات الأدبية المحلية. وبالرغم من وجود دور النشر والطباعة التي رصد منها عبد الله عبد الجبار (١٩٥٩م)، في منطقة الحجاز فقط، ثلاثة عشر داراً (١٨). إلا أن عدداً من الشعراء والنقاد كان حريصاً على نشر قصائده ومقالاته وطبع دواوينه في مصر أو الشام أو العراق أو المغرب.

فالشاعر حسن القرشي نشر قصائده في كبريات الصحف المصرية أمثال (المقتطف) و(الرسالة) و(الثقافة) و(الهلال) و(العالم العربي) و(الصباح) وفي المجلات اللبنانية ك(الأديب) و(الأدب) والأردنية ك(الفكر الجديد) والسورية ك(الحديث) والتونسية ك(الفكر) والعراقية ك(الأقلام)، كما نشر دواوينه وبعض دراساته الأدبية والنقدية في القاهرة ولبنان (١٩). وفعل ذلك أيضاً طاهر زمخشري (٢٠) كما نشر عبدالفتاح أبو مدين بعض مقالاته النقدية في صحيفة (الأحوال) المصرية (٢١). ونشر محسن أحمد باروم دراسة عن ديوان «مواكب الذكريات» لحسن القرشي في مجلة (الأديب) اللبنانية (٢٢). ونشر عزيز ضياء دراسة بعنوان «أصالة الانتماء في أدب أحمد قنديل» في مجلة (الثقافة) السورية (٢٣). بالإضافة إلى بعض أو كل كتب أو دواوين: عبدالسلام هاشم حافظ (٢٤) وأحمد محمد جمال (٢٥) وعبدالسلام طاهر الساسي (٢٦) وفؤاد

شاكراً (٢٧) وإبراهيم هاشم فلالي (٢٨) وعبد القدوس الأنصاري (٢٩) وحسين سراج (٣٠) وحسين سرحان (٣١) وأحمد عبد الغفور عطار (٣٢) ومحمود عارف (٣٣) ومحمد حسن عواد (٣٤) وثريا قابل (٣٥) ومحمد سعيد عبدالمقصود (٣٦) وأحمد قنديل (٣٧) وغيرهم .

ولا يبدو هنا أن ضعف تقنيات الطباعة في المملكة وما يتصل بذلك من أسباب تجارية ومادية هي جماع العلة لهذه الظاهرة في تلك الفترة خاصة، بقدر ما يتصل ذلك ببواعث من تداخل القيمة الأدبية والنقدية ودواعي التنافس وسعة الانتشار والذوبان في أفق يحلم بنموذجية أدبية فاعلة ومتجاوزة . . . بالإضافة إلى أسباب أخرى لا نتصل بوجهة حديثنا هنا .

ويعضد هذا الفهم تلك المقدمات التي كتبها الأدباء العرب وبخاصة من مصر لتتصدر بعض دواوين وكتب أدبائنا، أو الإهداءات التي وجه بها شعراؤنا وأدباؤنا بعض كتبهم ودواوينهم أو بعض قصائدهم إليهم، أو ما شاع في المطالعات والنظرات النقدية من مقارنات بهم وعقد لوجوه الشبه والتشاكل مع صيغهم ومنازعتهم الشعرية أو النقدية الأدبية . بالإضافة إلى سريان روح إعلانية عن الإعجاب بأبرز أعلام الأدب والشعر العربي الحديث في أحاديث شعرائنا وأدبائنا عن الشعر والنقد والمدارس الأدبية، وصدور مؤلفات نقدية وأدبية سعودية عن بعضهم . هذا غير ظواهر التداخل النصوسي مع أبرز روائعهم الشعرية وقيمهم الأسلوبية والبنائية، أو التداخل مع معطيات أفكارهم النقدية وصيغ القيمة الشعرية أو الكتابية إجمالاً ممّا نادوا به ودعوا إليه ، وغير الابتهاج الذي يحتويه ذكر شعرائنا وأدبائنا لمن كتب عن نصوصهم وعطائهم ولمن حيّاهم وعقد صداقات معهم . . .

فالشاعر حسن كامل الصيرفي يُقدّم ديوان طاهر زمخشري (أحلام الربيع) في مقدمة تصدرها صيغة العنوان هكذا: «حسن كامل الصيرفي يقدم أحلام الربيع»، كما يُصدّر ديوانه (أغاريد الصحراء) بقصيدة بعنوان «صاحب الأغاريد» للشاعر محمد مصطفى حمام الذي سبق اسمه تحت عنوان القصيدة صفة «الشاعر العربي

الكبير»، ويقدم طه حسين ديوان حسن القرشي (الأمس الضائع)، ويقدم محمود تيمور مسرحية حسين عبدالله سراج الموسومة بـ (غرام ولادة)، وتتصدر المقدمة التي كتبها محمد حسين هيكل كتاب (وحي الصحراء) لمحمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله بالخير، كما يثبت المؤلفان في مطلع متنه قصيدة لعلي أحمد باكثير تحت عنوان (تحية وحي الصحراء). ويقدم علي محمود طه ديوان (صباية الكأس) للفلاحي، ويقدم طه حسين (ديوان الهوى والشباب) للعطار.

أما الإهداءات التي تنصدر بعض دواوين وقصائد شعرائنا فمن أمثلتها ديوان (أحلام الربيع) لطاهر زمخشري الذي يهديه إلى محمد حسين هيكل بالصيغة التالية: «إلى أديب العربية الأول، وكتابتها العبقري الكبير، إلى أحد بناء النهضة الفكرية في مصر والشرق العربي. إلى الذي قدم أدبنا الحديث إلى العالم العربي وعرفه به فكان أول من قال عنا كلمة الحق، ومهد لنا السبل وأنارها. إلى الذي يرجع إليه الفضل في تقديم آثار البلاد المقدسة للعالم العربي. إلى صاحب المعالي الرئيس الجليل (الدكتور محمد حسين هيكل باشا) أقدم ديواني الأول، كشجرة من ثمار ذلك التشجيع وزهرة من الزهرات التي تعهدا بالرعاية اعترافاً له بالجميل».

كما يهدي إحدى قصائد ديوانه هذا وعنوانها «أنشودة الملاح» إلى علي محمود طه، ويهدي قصيدة عنوانها «موقف الأبرار» في ديوانه (أنفاس الربيع) إلى طه حسين، وتتناثر قصائد عديدة في دواوينه موقعة بإهداءات إلى أصدقائه ومعارفه من أبناء البلاد العربية (٣٨). أمّا (وحي الصحراء) فقد جاء إهداء مؤلفه له هكذا: «إلى قادة البلاد العربية والناهضين بها. إلى جنود الوحدة العربية ودعاتها. إلى كل من يقدر العرب ويسعى لخيرهم، نقدم هذا الكتاب». ويهدي أحمد عبدالغفور عطار ديوانه (الهوى والشباب) إلى العقاد والمازني، ويهدي إبراهيم هاشم فلاحي ديوانه (صباية الكأس) إلى علي محمود طه.

أمّا تلمس وجوه الشبه ومناحي التشاكل ومنازع التجانس مع الأدباء العرب، فقد شاع في المطالعات والنظرات النقدية على نحو ما نجد عند عبدالله عبدالجبار

الذي يرى - مثلاً - أن «أثر العقاد واضح في العطار وخاصة في بواكير إنتاجه، وأثر طه حسين ظاهر في عزيز ضياء، كما يبدو أثر الرفاعي في محمد زيدان» (٣٩). ويتلمس في حديثه عن شعر العواد وغلبة الذهنية والتأمل الذاتي والتزوع الفلسفي عليه شبيهه الذي تنداعى تلك السمات لتعقد بينهما أصرة التطابق، فيقول: «وهو في هذا يشبه أستاذه العقاد» (٤٠).

ونلمح مثل ذلك لدى عبدالقدوس الأنصاري في نظراته التي تصنف التجانس والتشابه من خلال سمته الأسلوبية الغالبة، حيث يقول: «ومن أجل هذه النزعة التصويرية في الموضوعات الأدبية رأينا أكثر أدباء مكة يعجبون بأدب الدكتور طه حسين والعقاد والمازني ويتذوقون أدبهم تذوقاً خاصاً. ومن أجل النزعة العلمية في الموضوعات العلمية رأينا جمهرة أدباء المدينة يتنافسون في اقتناء كتب الدكتور فريد الرفاعي وأحمد أمين ومحمد عبدالله عنان ويحفلون بدارستها» (٤١). ويذهب أحمد عبدالغفور عطار في أحد مقالاته إلى وصف تقليد حسين سرحان للمازني وتوارده معه في اتجاهه الساخر (٤٢).

وقد استفحل منزع الملاحظة لوجوه الشبه وتلمس المنازع الفنية الأدبية في الوعي النقدي لدى أدبائنا من حيث ارتداده إلى رؤية تمنع في تفصي العلاقة بين فرع وأصل، وتتمعق في إسقاط واستنباط التطابق والتوارد لتلج في مضمار من الهجوم وردود فعله الذي احتدم بين أدبائنا معيداً إلى الذاكرة أهاجي السرقات الأدبية ومعاركها الاتهامية، وقد أشار منصور الحازمي إلى بعض أمثلة هذه المعارك (٤٣). ويهمننا منها هنا اجتماعها على إعادة التشابه والتداخل في آثار أدبائنا إلى أصوله المتخيلة والمستوعبة سلفاً من الأدباء والمؤلفين العرب أمثال عباس العقاد وإبراهيم المازني ومحمد عبدالله عنان وغيرهم.

ويظهر الإعجاب بالأعلام والمنازع الأدبية في مصر والعالم العربي لدى أدبائنا في أحاديثهم عن تجاربهم وأفاق تشكيلهم الفني والأدبي أو تشكل جيلهم ووعي حقيقتهم، ومن أمثلة ذلك ما نجده لدى عزيز ضياء في حديثه عن حمزة شحاتة (٤٤)

ولدى حسن القرشي في حديثه عن تجربته الشعرية (٤٥). ولدى حسين سرحان (٤٦) ومحمد حسن فقي (٤٧) والعواد (٤٨) وغيرهم. ومن أثر هذا الإعجاب والحماس كتب عدد من أدبائنا عن بعض الأدباء العرب، فألف عبدالسلام هاشم حافظ كتاباً عن «الرافعي ومي ١٩٦٤ م» وكتب محمد سعيد العمودي عن أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومحمود غنيم، ومحمد رضا الشيبني (٤٩) وكتب حسن القرشي كتاباً عن (أبو القاسم الشابي) (٥٠).

وإطار الإعجاب لدى أدبائنا يتصل مع إطار آخر قوامه الابتهاج بمن كتب عنهم من الأدباء العرب في سياق الإعلام عن الذات وتجسيد صداها والتأكيد على ملامح من قيمتها الأدبية على نحو ما نرى في حديث إبراهيم فلالي عن كتابة جريدة (المقطم) المصرية عن كتابه (المرواد) واقتباسه بعض ما أورده (٥١)، أو حديث حسن القرشي عن تحديث أدبه، وتثاقفه، وقرّظه من مشاهير أدباء العالم العربي، وتعداده لأكثر من خمسة وعشرين اسماً منهم، ولعدد من عناوين الدراسات المقدمة عن أدبه وشعره، وإيراد مقتطفات ممّا كُتب عنه تحت عنوان «بعض ما قيل عن شعر حسن عبدالله القرشي» (٥٢)، ومثل ذلك إثبات العواد لبعض مقالات وقصائد الثناء عليه من أدباء مصر والحجاز وغيرهم في آخر ديوانه (البراعم) (٥٣).

وتشيع في التصورات النقدية والأدبية لدى روادنا تلك الأفكار التي ابتدأ بها الوعي النقدي الأدبي في العالم العربي حقبة من التصورات المؤسسة للتجديد الشعري والمعمقة للذاتية، ومن ثمّ المصادقية في الاتصال بالحياة والتعبير عنها شعرياً في سياق من الحس المخلص الذي يعي تحولاتها وعياً يتفدّ من خلاله إلى إدراك نظري واضح المعالم لما في التقليد من اضطراب إلى الزيف والبهرجة اللفظية وانعزال عن المعاني الإنسانية والجمعية. وهو سياق أفضى بهم إلى بسط للوظيفة الشعرية من حيث طابعها الجمالي الشفيف والنافذ في مقابل الحياة كواقع معتم ورتيب ينبغي النهوض به جدّياً.

ولعل هذه الجدية التي تستشعر المسئولية وترودها في الواقع الأدبي وبه وله تجاه الواقع الاجتماعي هي ما جعل إبراهيم هاشم فلالي يتدنى مقدمته لكتابه النقدي الرائد (المِرصاد) بالقول: «ليس الأدب ملهأه يتلهى بها الناس ويعبث بها الأطفال، وليس هو مائدة مباحة للمتطفلين. ولكنه عصارة النفوس والقلوب والعقول، وصور للإنسانية لا يحذق تصويرها إلا اليد الصنّاع الماهرة، ولا تمجد ألوانها إلا ريشة الفنان الملهم» (٥٤).

إنها رؤية تحيل إلى سياق من تصور الفعل الأدبي والوعي به بما يؤكد حضور الأدب وفاعليته. ومثل هذا الحضور وتلك الفاعلية هما القيمة التي انبثقت عنها (نظرية التعبير) في تصورات المدارس الأدبية التجديدية: (المهجر) و (الديوان) و (أبولو) التي خلّفت المدرسة (الإحيائية). وتتخذ هذه الرؤية في عبارة الفلالي صيغة قصرية وحصرية تبشئ بالنفي الذي يُخرج الأدب عن اللهو، ويصونه من تطفل الأدياء، ليخصه بالجهد والعناء، ويمحضه لتصوير الكلي والشامل، ويرتبه على الموهبة والحذق والمهارة. وقد انتقى الفلالي في تركيبه لهذه الرؤية الإشارات اللفظية المؤدية إليها سواء في تشاكل المفردات المشكلة لجملة النفي في التعبير عن صفة الاستسهال ومفارقة الجدية (ملهأه، يتلهى، يعبث، الأطفال، مباحة، المتطفلين). أو في انتقاء لفظ (عصارة النفوس) إشارة إلى ما يتطلبه الأدب من معاناة وجهد وصدق إحساس، واختيار (الإنسانية) كسمة للمعاني الكلية التي تنتهي إليها صور الأدب. أو في القصر للحذق والإجادة التي تنهض بذلك الجهد وتلك الصور على: (اليد الصنّاع الماهرة) و (ريشة الفنان الملهم). وهما إشارتان دالتان حقاً على الموهبة والدربة أو الفنية الإبداعية التي أعلى من أجلها الوجدانيون المجددون الصفة الفردية والروحية للشاعر وتساموا بحقيقته البشرية ومجدوه على نحو ما يعبر علي محمود طه في قصيدته الشهيرة: «ميلاد شاعر». وهي النص الذي تداخل معه لدينا أحمد عبدالغفور عطار في قصيدة اتخذ لها ذات العنوان، ومنها:

في دجى الليل سرى لحن جديد
من أفاصي الشرق نحو المغرب
فلإذا الدنيا نشيد وغناء
وضياء شق مسر الغيب
سأل الناس وفي (النَّسْأَل) حيرة
أي شيء جد في الكون القديم
أترى الجنة أضحت قيد شعرة
فغشا النور على هذا الأديم
كلهم يسأل مأخوذاً بما
ملأ الدنيا من النور الجميل
لم يروا قط ضياءاً باسمًا
بسمه الولدان عند السلبيل
ثم يقول:

ورأى الموكب عن قرب شعاعاً
يصل الأرض بأفراق السماء
فثنى الخطو وما استطاع اندفاعاً
وصفا مستوحياً هذا الضياء
وقف الموكب في واد خصيب
تحت ضوء البدر ما بين الورود
وفشا الصمت فلا ركز يجيب
همسة الدهر إلى الدهر الشرود
غرق الموكب في صمت عميق
وادعاً يرقب ذباك الشعاعا

حينما يزحف كالغيم الرقيق
والسرى يطوي عن الآتي القناعا
كشف السر رويداً فظهر
موكب الدنيا بأجلى مظهر
يحمل الخير ولذات البصر
تلك إحدى معجزات القدر
ويتهي إلى القول :

بينما الناس وقوف في سكون
رن في الكون نداء جهوري
يحمل البشر وأفراح السنين
فانطوى السر وقد بان الخفي
قال : يا قوم اجتمعتم هاهنا
لتحيوا عبقرية شاعرا
ملا الدنيا قصيداً وسنا
مطلقاً خطوته نحو الذرى (٥٥)

وهي - كما لا يخفى - تُشَل من ذلك الوعي المتجدد بالشعر، والمهيمن على القيمة الشعرية، والباعث على تداخل صورة الشاعر وتراسلها بين الشاعرين بتلك الكيفية التي تطبعه بطابع إبداعي روحي وجداني لا يزال من أجله يستثير العجب والدهشة، ويمتلك صفة العبقرية المنفردة التي تجعله شعاعاً وضياءً يصل الأرض بالسماء، ويحمل للناس الخير والجمال، ويفتح عيونهم على الفرح والبشر والنور...

وهذا التداخل بين علي محمود طه والقطار لا يقف عليهما فحسب؛ بل يسري في قصائد عدد من الشعراء الوجدانيين العرب، في هذه الحقبة، الذين جسّدوا وعيهم بالشعر، وصاغوا رؤيتهم للشاعر بتلك الكيفية التي تلمح في الشاعر عبقرية

ذات أصل غيبي يفترق به الشاعر عن غيره من عامة الناس، وهو لذلك يدهشهم ويلذهم فيما يصارع حسه بالمجتمع والواقع الذي يفتقر إلى مثله العليا ورسالته الروحية التي تجهد في الترامي بالحياة إلى المثالية، وتكابد القموح إلى العدالة والحب والخير... وتلك بؤرة لصور متداخلة تمتد نصوياً في رقعة فسيحة من خليل مطران، وميخائيل نعيمة، إلى إيليا أبي ماضي، وفوزي معلوف، وأبي القاسم الشابي، ومحمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي (٥٦) وغيرهم من وراء العطار وعلي محمود طه ومعهما.

وكما قاد الحضور لفردية الشاعر وميزته النوعية ذات الرهافة في الحس بالواقع ومعاناته إلى سياق من تداخل المعنى والموضوع والموقف والتصور شعرياً، توالى أفكار نقادنا موازية ومتفاعلة مع ذات السياق، ليستشعر الفلاحي في موقف آخر تلك الروح النافذة إلى التميز والمعقة للوجدانية: فيقول مخاطباً محمد حسن عواد: «أرجوك أن تعرف وأنت سيد العارفين أن الشعر ليس هذياناً كهذيان المحموم، وليس هو رصف ألفاظ كما ترصف الحجارة، وليس هو إفتان الأوزان، وليس كلاماً عادياً لا يحرك نفساً، ولا يثير شجناً، ولا يلهب عاطفة. إن الشعر غناء الروح الإنسانية. إنه نفس تذوب في ألحانها. إنه هزة من هزات الوجود العنيفة. إنه روح جبار متمرد يلهب العواطف ويذكي الإحساسات والمشااعر» (٥٧).

والعبارة، هنا، بما تشيعه من تأكيد وإلحاح، وقد جاء الرجاء في مقدمتها، وتكررت أدانا النفي: (ليس) و (لا)، ثم التأكيد بـ (إن)، تحمل ذلك الحس اللهوف على تعميق الوعي الشعري في صيغة أكثر شعوراً بالشعر، وأدل على الإحساس بما ينبغي أن يتأكد فيه من صدق وإخلاص يباين به اللفظية وبهرجاتها التقليدية وجمودها وفقرها إلى المعنى الشعري. وهي بهذه الصيغة تستدعي إلى الذاكرة عبارة العقاد الشهيرة التي تتلبس صيغة لهوفاً وملحاحة في التأكيد على هذا التصور الوجداني، وهو يخاطب أحمد شوقي، قائلاً: «اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية

الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه، وإنما ميزته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفوس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان وكذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه (٥٨).

والتداخل الظاهر على مستويي: الرؤية والعبارة، بين العقاد والفلاحي يكشف عن بنية نظرية تجديدية في الوعي بالشعر. وهي بنية تمتد علاقاتها، في تكثرها من آراء النقاد معهما ومن ورائهما، لتصوغ تصورات العلاقة بين الشعر والحياة، والشعر والشاعر، والشعر والموضوع، والشعر والتفليد، والشعر والأسلوب، والشعر والرؤية، والشعر والشعر... من زاوية التأكيد على فاعلية الشاعر، نصياً، بما يفرضي إلى امتداد متوال مكانيّاً وزمانيّاً من احتضان ذات البنية، وتأكيداً، في صيغ من التنويع لنواتها، واستنطاق تعالقها مع ما يتصل بالشعر من جهات الوعي به وجودياً وثقافياً، على امتداد مساحة التفكير النقدي الشعري في العالم العربي. وأعني بها - تجديداً - تلك المساحة التي تكشف عن الوعي النقدي والشعري عند روادنا في تداخله وتناغمه الذي يفتح زمانهم الثقافي الفني على حس التحول المفارق للاتغلاق، والمتجاوز لمعاني المركزية واحتكار المعنى والقيمة الشعرية، ومن ثم التقليد والسرقة والتوارد والتأثر الذي تنتهي إليه النظرية المعيارية إلى إعادة الفرع إلى أصله، سواء على مستوى المكان أو على مستوى الزمان العربيين.

ويحسن، هنا، أن تأتي الأمثلة على ذلك، في نقاط تؤطر تنوعها، موضوعياً، تمهيداً لاستشفاف وعيها وفق تلك الدلالة:

١ - ففي التقابل بين الشعر والحياة، يطالعنا ذلك النظر النافذ إلى سياق التحول والتغير الذي تنطوي عليه الحياة بوصفها محصلة لعلاقات الإنسان المتفاعلة مع وجوده في مختلف جوانبه: الزمانية والمكانية والمادية والمعنوية: ومن ثم يقول حمزة شحاتة: «وما دامت الحياة حركة دائبة: فهي تغيير، وتطور... والحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته... والأدب والفنون في الحياة ومنها... ولأمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الإنسان... ولا بد أن تتطور في خط يجاري مطالبه المتجددة، وعلاقاته بالوجود الإنساني، وبالطبيعة...» (٥٩). فالوعي بحركة الحياة وتغيرها الدائب هو وعي بالإنسان في فعله وانفعاله اللذين يتبلوران ويبلوران خصائص العلاقات في هذه الحياة. ومن هذه العلاقات باب الأدب والفنون بوصفه إبداعاً إنسانياً ينشأ في الحياة ومنها وفق تلك الرؤية التي تصل الحياة بالإنسان في ذات العلاقة التي تصل الأدب والفنون بالإنسان: لتستدير دائرة الفعل الأدبي والفني بين دوائر: (الإنسان) و (الحياة) و (الأدب والفنون)، بوصف كل دائرة من هذه الدوائر الثلاث مصدراً لفعل، وموضعاً لانفعال في الوقت ذاته.

وينشأ عن ذلك، منطقياً، تصور الجدة والتغير في الشعر والفنون، مثلما ينشأ التصور الوظيفي للشعر والفنون.

فما دامت الحياة مضماراً للحركة والتغير: فإن الإحساس بهذا التغير وتلك الحركة هو المنفذ لإدراك الجُمود في الشعر والفنون الذي يغدو في أحد تجلياته علامة على انفصالها عن الحياة والإنسان، وهو انفصال يشرع لحمزة شحاتة إنكار هذا الجمود والتصلب في صيغة من التساؤل تسبغ على إنكاره طابع الاحتجاج المنطقي، حين يقول: «لقد تغير كل شيء في حياتنا، حتى أحكام العقل، واتسع صدر الحياة

لهذا التغيير . . فلماذا يقف الشعر بقواله الجامدة، وحدوده المتصلبة، لا يتغير مع طاقات الجيل الجديد، ومع مقاصده وأغراضه؟! (٦٠).

والاحتجاج، هنا، في شفافيته عن الإنكار لجمود الشعر وعدم تغيره، مبني على مقدمة واقعية لا صورية تُمايز التغاير، وتذكر التحول، وتنفذ إلى وعي بالشعر في سياق أكثر شمولية، هو الوعي بالحياة ذاتها بوصفها تجلياً لوعي الإنسان وحركته وتفاعله وطموحه . وهو نفس السياق الذي ترد إليه صفة (الشعر العصري) في نظر محمد حسن كتيبي الذي يتلمس فيه ما يلائم الحياة في عصره لا ما يتخلف عنها، وما ينير جنباتها من وعي متسع، وما يحفزها من طموح، أو ما يجمعها من أذى: فيقول: «شعرنا العصري هو الشعر المعبر عن مبلغ نفورنا من القيود الوضعية البالية التي لاتلائم الحياة في عصرنا ومدى تفكيرنا وغاية ما نرمي إليه من نعيم ونتائم له من تفكك واضطهاد وشقاء، الشعر الذي يعبر عن نقصنا العلمي والأخلاقي والاجتماعي والصناعي، الشعر الذي يتصل بمداركنا العلمية متوسعة في بعض موادها الأخرى» (٦١).

وكان كتيبي، هنا، يذكرنا بما بَصُر به الفلاحي والقطار، ممَّا ذكرناه أعلاه، من احتقار الرصف اللفظي المفرغ من الحس الجدي بالواقع، ومَّا ينبغي أن يشعره الشاعر للرؤية من عمق وهزة وحدة إحساس ونفاذ إلى التغيير الذي يرقى بوعي الحياة ووجدانها ويتلاءم مع متغيراتها . وهي التغيرات التي جعلت محمد حسن عواد يرى من طرف آخر قصور اللفظية وسلبيتها حين تتخلف عن تلك التغيرات ولا تحتضنها وترودها، في قوله: «وما قيمة الفصاحة إذا جاءت في ثوب لا يوائم حياتنا الفكرية، حياة الصور الفاتنة وشتى المبدعات» (٦٢). ودلالة عبارة العواد هذه واضحة القصد إلى عدم ترتيب الفصاحة على قيمة مجردة ومنفصلة عن الحياة أو قاصرة عن وعيها: فذلك في العمق انفصام يلقي بالفصاحة - من حيث هي صفة لفظية، لا رؤية واقعية تخفق بالحياة وتنبض بحس الراهن ومقتضيات الصدق في الدلالة عليه والطموح به - في هامش الفعل والحس وخلف زمنيتهما.

وإذا كان وعي الجدة في الشعر قد تأسس على وعي بالحياة بوصفها مضماراً للحركة والتحول والفعل الإنساني: فإن الوعي بالحياة والجدة، على ذلك النحو، كان منفذاً للوعي بالوظيفة الشعرية والأدبية، التي انبثقت عن شهوة الإصلاح وطموح المثالية وأحاسيس الجمال، بالإضافة إلى الثراء الروحي الديني الذي تنسم أنفاس أبناء بلادنا والحجازيين خاصة، طهرانيته وصفائه ومعانيه الإنسانية.

وهذا يعني أن الرؤية الوظيفية، للشعر والأدب، كانت، إجمالاً، نابعاً عن الوعي الفردي في تحسسه لذاته الفاعلة، على نحو يوازي خاصية التركيب الإبداعي للأدب ويقبل الانفعال لها. فجاءت مصطبغة بالمسئولية تجاه الواقع في أبعاده الاجتماعية والوطنية والجمالية الثقافية، وكانت لذلك مؤهلة، عند بعض روادنا، لتحمل أعباء المكابدة والعناء والمصابرة في طريق النهوض والتجديد، وخاصة عند أحمد السباعي ومحمد حسن عواد.

وليس غريباً، بعد ذلك، أن نجد هذه الفردية التي تمضي إلى الهيمنة على تعالق الشعر بالحياة تقضي إلى طغيان للحس (الجمالي) بدور الشعر ومهمته طغياناً يطوعه للانبعاث عن الحياة، والارتداد إليها، فيما ينبعث عنه التعبير الجمالي من حس وشعور وتفاعل قوامها الذاتية، وما يترامى إليه من إبداع للصور ورغبة في التأثير وإثارة للتفاعل وترام إلى المشال والحلم وما هو حافل بالغنى والعمق وروعة الحياة... ولذلك يقول حمزة شحاتة: «إن بواعث الشعر - فكرية كانت أو نفسية - هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها... ومعانيه، وخيالاته، وصوره هي التي تحول في كل نفس، وفكر... غامضة مكبوححة، أو واضحة طليقة... وباهتة أو لامعة» (٦٣). كما يصف الشاعر بأنه: «صاحب صناعة فنية، مثالية، رفيعة، تتصرف بمادة البناء الأولى (أي الكلام) تصرفاً يتيح لها تعبيراً أغنى وأروع وأحفل بالفكرة، والإشارة، والرمز، والمعنى، والمضمون» (٦٤). ويقف في إحدى خواطره قائلاً: «لو سألنا الآن، ما هي أغراض الشعر؟ لوجدنا أنها الجمال والتأثير وإبداع الصور، أو استعادتها لتوشيتها وجلالاتها، وتلوين الحقائق والأفكار، أو

صنعها أو صنعهما أو ما شاءت المذاهب والطاقت (٦٥).

بيد أن هذه المثالية الجمالية فيما تشعر به وما تنبعث عنه وما تصوغه وما تترامى إليه، لاتذهب مذهب الانغلاق الذي تقود إليه الفردية في معناها الواقعي المطوق بالنعمية والأثرة الدنيوية: فتلك الفردية جوفاء من المنظور الاجتماعي والإنساني، وغير ذات قيمة جمالية وظيفية من المنظور الأدبي، ومن ثم سيظل هدف الأدب - كما يرى حمزة شحانة - «الإنسان متابعاً لتحولاته، قائدًا لمشاعره، موجّهاً لاهتماماته... وتتغير اتجاهات الأدب كما تتغير اتجاهات الإنسان على رابطة العلاقة بينهما... والأدب في خدمة المجتمع لا يكون ولن يكون أدباً متجرداً من جمال الفن، وفن الجمال» (٦٦). والمتابعة والقيادة والتوجيه التي لاتتجرد أدبياً عن الجمال تلتقي مع الشعور الواقعي والإنساني المنبعث عن تحولات الحياة وحركة الإنسان فيها، في ذات السياق الذي تجتمع معها فيه الجمالية من حيث هي إحساس بلذ الروح ويلبي أشواقها إلى عالم المثال بما يتضمنه ذلك من رهاقة في الشعور بالواقع ومن رغبة في تخطيه والصعود به، لا الوقوف عليه والقناعة به والانطواء فيه.

وبين الانبعاث عن الحياة والحس بها فيما يجلوه الشعر والأدب عنها أو يحمله منها، وبين صور الكمال والطموح نحو فضائه في حلم المثالية الذي لا يكف عن التجدد: لأن المتحقق منه نسبي دوماً - تدور دورة الفعل الوظيفي الاجتماعي للأدب والشعر دفعا إلى الكمال وقضاء على ما يعوقه. فغاية الأدب - كما يرى عزيز ضياء - ينبغي أن تكون: «إصلاح الهيئة الاجتماعية إصلاحاً يشمل العاطفة والعقل فيتولاها بالصف والتهذيب، ويدفع بهما في سبيل مهددة إلى الكمال المطلق المنشود، ويحاول أن يقضي على الغرائز الغشيمة المتركة في طبيعة الإنسان الحيوانية ويسمو بها في أجواء الفضيلة في حدودها القصوى ليتمكن الإنسان من إنسانيته على وجهها الصحيح» (٦٧). والشعر في جوهره الذي لا يخطئ وجهه الفن الثابتة - في رأي محمد حسن عواد - «يرفع شعور الأمة إلى مستوى راق من اللياقة أو التفوق» (٦٨). والشعر في هذه الوسطية بين المتحقق من الحياة والممكن

منها يفعل فعله الخلاق الذي تتخطى فيه الرؤية حدود الرتيب والمألوف والمعلوم وصولاً إلى الغريب المجهول، «إذ ما قيمة الفكر الثاقب المتسلط على أعماق المسائل الإنسانية مهما تباينت ألقابها إذا كان هذا الفكر لا يصنع شيئاً قيماً في اكتشاف مجهول من عالم المجهولات...» (٦٩).

إنه، إذن، سياق متصل من الوعي بالشعر والأدب والحياة والإنسان، في حركة الفعل والتفاعل التي توالي نسفاً من التجدد تظل صورته ووظيفته مسافة لحركة (بندول) الشعر والأدب بين الفرد من جهة والمجموع من جهة ثانية، والواقع من جهة والمثال وأحلامه وخيالاته من جهة ثانية، والحقيقة والطبيعة ومألوفها من جهة وتعديلها وتنقيحها وتصفيتها وتغريبها والإدهاش بها من جهة ثانية... .

ومن الواضح أن الحديث عن الشعر والأدب أمام مقابل يُشار إليه بـ «الحياة» أو «العاطفة» أو «الفكر» أو «الإنسان»... إلخ، وتأتي تبعاً له في وصف الشعر صفات: «التعبير» و «الجمال» و «المثالية» و «الصدق» - يحوِّط التصور المشرَّب إلى الدقة والتحديد بغير قليل من الضبابية وعدم التعيين في الإطار الشعري، بسبب ممَّا يُمكن وصفه بـ (ميتاشعرية) هذه الإشارات، وانصرافها إلى سياق غير السياق الذي يتحقق به الشعر بوصفه تركيباً لغوياً متميزاً.

ولأريب أننا أمعنا في ألف مثل هذه الإشارات في الحديث عن الشعر مدرسياً وعند كثير من النقاد الكبار، قبل أن يقبس النظر النقدي العربي من تيارات النقد الجديد والنقد النصوسي ما أفضى إلى الوقوف على حقيقة الخواء وال (لا معنى) في تلك الإشارات بالقياس إلى الوصف الموضوعي للشعر، وأن دلالتها الشعرية تعود إلى السياق المركب لغوياً (النص / النصوص)، وليس إلى ما تشير إليه مرجعياً من الظروف العارضة والمفردة التي تتولد عنها ولها النصوص الأدبية مثلما يتولد غيرها من صنوف السلوك الإنساني، أو قل يولدها.

لكن حديث روادنا عن التغيير في شكل الشعر ورؤيته ودوره ووظيفته، بالقياس إلى الحياة، هو، من جهة الوعي ومن نسيجه المتركب في صورة ذهنية

لا تنفصم عن دوالها اللفظية تلك، علامة على حضور إشكالية الحياة ذاتها من زاوية الموقع الذي يمثله الشاعر في الحس بعلاقاتها، وفي تجليات النضال من أجل صياغة تلك العلاقات بشكل يشف عما يأمله ويألم له.

وأيّا كان الأمر، فإننا نلمس فيما تبين لنا من رؤية مثالية وفردية ممّا تحدث به نقادنا وشعراؤنا عن الحياة والشعر، تأكيداً على استقلالية الشاعر وإيجابيته، وعلى دور الفكر والإبداع الأدبي في خلق الموضوع والذات وإعادة التصور لهما. ومن ثمّ خفت حدة التقليدية والتبعية التوجيهية في دواوين أغلب شعرائنا الرواد وبخاصة المتأخرة منها، وفاضت بالقصائد الذاتية والتأملية وإن لم تخل من بعض قصائد المديح والمناسبات.

٢ - ومن أجل هذه الذاتية جاء (شعور الشاعر) بوصفه بديلاً يعيد صياغة العلاقة بين الشعر والشاعر من جهة، والشعر والموضوع والتقاليد والأسلوب والرؤية والنصوص الشعرية من جهة ثانية، على عين الذاتية التي تخايل الاستقلال والقدرة على الهيمنة على الأداة الشعرية بما يشف عن خصوصيتها وفرديتها. وقد جاء هذا البديل بصيغة تصف الشعر وتماهيه في الشعور والعاطفة والانفعال بحسبانها متلازمات مترادفة للإبانة عن حقيقته والتضمن لماهيته.

وفي هذا يدبر حسين سرحان تفكيره في الشعر عبر تساؤلات تنتهي به إلى الجلاء عن تلك الرؤية، وذلك في مقدمته لديوانه الأول (أجنحة بلا ريش)، حيث يقول: «ما هو الشعر؟ إن تعاريف الشعر أكثر من أن تحصى لكل لغة: هل هو تواجد انفعالي يحدث في النفس فيهبزها ويقلقها حتى بلفظة التعبير متنفساً به أو عنه؟ هل الشعر محبوس كله في عاطفة قلبية؟ هل الشعر حركة عقلية تحلل معضلات الموت والحياة والأشواق والآلام وحالات التسمامي الروحية وحتى دركات الانحطاط البشرية...؟ هل الشعر شيء من هذا أو هو كل ذلك؟» (٧٠). ثمّ يورد ما خطر في ذهن أبي العلاء المعري وابن هاني الأندلسي عن معنى الشعر

معلقاً عليهما، ليقول بعد ذلك: «أما أنا فأقول: إن هذا هو لب الباب من الشعر. . . فالشعر مشتق من الشعور بكل ما يقع في أغوار النفوس وأواجهها. . . أو كل ما يتغلغل إلى الأرواح والأذهان فيتسامى بها أو يفسد. . . ويسعدها أو يشقيها» (٧١).

ولم يشأ شاعرنا - كما هو واضح - أن يتندى بتقرير رؤيته على نحو أصم: إذ مهد بالسؤالات والآراء التي تشي بحقيقة التعدد والآراء في النظر إلى الشعر، وإن كانت، في المؤدى، تصله بما انتهى إليه، وتتضمن، في تعددها، خيط الذاتية والفردية الذي جاءت رؤيته، بعده، متكئة على ملاحظة الاشتقاق اللفظي في العلاقة بين (الشعر) و (الشعور) على نحو من شأنه أن يحيل تنوع الصيغتين، لفظياً، إلى أصل واحد، ومن ثم إلى تصور ذهني واحد، وإطار مرجعي واحد. وبذلك يكتسب هذا التداخل الدلالي مبرره من خلال صيغته اللفظية، وهي الصيغة الاشتقاقية التي أدت منذ نقدنا القديم إلى البصر بهذه العلاقة بين: (الشعر) و (الشاعر) و (الشعور)، فقرر ابن وهب - مثلاً - أن «الشاعر من شعر يشعر شعراً فهو شاعر، والشعر المصدر. . . ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى» (٧٢). ورد ذلك، بعد، ابن رشيقي القيرواني (٧٣).

وفي ذات السياق تتصل رؤية حسن القرشي ومحمد حسن فقي مع رؤية حسين سرحان من زاوية البحث في الشعر عن حقيقة شعورية. وهي حقيقة تتعالق في نظر حسن القرشي مع خاصية في فئة الشعراء قوامها الرهافة ومن ثم التعبير. فهو يحددنا عن الشعر، قائلاً: «الشعر. . . هذه الموجة الدافقة من الإحساس تلف رؤوس وقلوب فئة مرهفة الشعور فتعبر عنها بكلمات منغومة الجرس، مهموسة الصدى، فائرة النض. . .» (٧٤). والتعبير، هنا، إذ يقوم من جهته على خصائص انفعالية وشعورية في تركيب الكلمات، فتكون «منغومة» و «مهموسة»

و«فائرة النبض» - يُعد تاليًا للإحساس، وذا رتبة تنزل منه منزلة المسبب من السبب. وهو تراتب يرسخ في الصياغة الشعرية وجهها المتصل بالشعور، بحيث ينزع الانفصال عن هذا الوجه من الشعر خاصيته التعبيرية الانفعالية، في الوقت الذي يحملنا الاتصال به على البصر بعلاقات لا يُمكن التنبؤ بها، لأنها علاقات الشعر، والشعر - بتعبير محمد حسن فقي - «شيء مختلف عن القوالب القانونية المقتنة» (٧٥).

وقد ولج محمد حسن فقي، من خلال هذه الحقيقة الشعرية في الشعر، منتقداً غلبة العقل على شعر محمد حسن عواد، فقال: «إن القدرة الشعرية لدى العواد متأثرة بتصورات انفعالية يغلب عليها الإدراك، ويفصلها عن الشحنات النفسية الانفعالية فتبدو القصيدة عنده في صورة مقتنة. والشعر انطلاقي.. والشعر جيشان مشاعر.. والشعر انفعال.. والشعر رواية تبدأ من الحس وتنتهي إلى اللامدى» (٧٦).

ونذكر، في مقولة فقي هذه، وجه الشعر الذي يمتد للانطلاق، ويبين التقنين، لعلة تحمل هذه الخصائص في كنهها، وهي المشاعر التي تنصف بالجيشان والانفعال، ومن ثم بالحركية والتدفق والامتداد، وبعبارة فقي: «الانتهاء إلى اللامدى». وفي مقابل ذلك تفقد القصيدة لدى العواد هذه الخصائص الانفعالية: لأنها تنفصل عن الشحنات النفسية، ويغلب عليها الإدراك / العقل. وبذلك يهيمن عليها التقنين والتحديد كناتج طبيعي لحدود العقل وسكونيته وطابعه المنطقي. وإذا كانت «القوالب القانونية المقتنة» شيء مختلف عن الشعر، فإن العواد نفسه، يميز، نظرياً، بين ما يسميه: (الشعر الحي) و (الشعر الميت) على أساس من تلك الحقيقة الشعرية، والصدور عنها، والخضوع لها في إخلاص وصدق، فيقول: «ومقياس الشعر الصحيح والشعر الحي هو أن يغمر النفس بالإعجاب، ويحفزها إلى إفاضة الشئ على الشاعر حين يقرأه القارئ وهو مسترسل في عالم آخر من العوالم التي تقدّر القوة، وتؤمن بعظمة الصدق وروعة الفن». أما الشعر

الميت فهو إنتاج: «تلك الشاعرية الميكانيكية الباردة التي لا شأن لها ولا قدرة لها على غير إقامة الأوزان وصناعة القوافي والمحاكاة واستخدام ألفاظ اللغة بالشكل الذي يفرضه قانون النظم، وليس بعد ذلك سوى الحواء والشعوذة وتلفيق المعاني العادية والمكذوبة وتكرارها» (٧٧).

والتقابل بين صفة (الحياة) وصفة (الموت) في الشعرين، متأت من التمييز بين البنية العضوية للغة الشعرية في استبطان الوجد والدفع الإنساني لها، وتناميها به، في جهة، وبين بنية نظامية مفلسة من الحس والرؤية الذاتية، فهي بائسة تنمي بناءها بالتقليد، وتحتكم فيه إلى صنعة الأوزان والقوافي ونظم الألفاظ بما يفرضه قانونها ممّا تجز وبلي ومضغه قريظ الشعراء طويلاً.

ولا يخفى أن الوصف بـ (الحياة) أو (الموت) للشعر، يستحضر سياق الاتصال والانفصال بين الروح والجسد في عالم الأحياء. ومن ثمّ جاء الوصف للشعر (الميت) وصفاً لهيكل جامد لا حياة فيه، وجسد ساكن لا روح له. وهو وصف تناول افتقاد الموصوف لصفة الحياة من جوانب ثلاثة:

أولها: شعوري، ويتمثل في وصفه لهذا النظم بـ «الميكانيكية الباردة التي لا شأن لها». وذلك مؤشر على الافتقار للعضوية الحية بما تشيعه من حس إنساني ودفع شعوري، وإرادة وبصيرة تنم عن الفردية والذاتية، وما ينجم عنهما من القدرة على الاختيار والحرية المستولة.

والثاني: أسلوبى بنائي، ويتمثل في قصره القدرة النظامية في هذا الشعر على: «إقامة الأوزان وصناعة القوافي والمحاكاة، واستخدام ألفاظ اللغة بالشكل الذي يفرضه قانون النظم». وذلك دليل على افتقاد الذاتية التي تستلزم قيماً أسلوبية ونصوصية تمثل خاصية للرؤية، ومقوماً فردياً للحس والتفاعل الذي يفضي فقدها إلى بديل ناجز ومكرور بالكلية.

والثالث: صفة القيمة والمعنى، وتأتي بصيغة القصر الذي يخصصها بصفات سلبية في قوله: «وليس بعد ذلك سوى الحواء والشعوذة وتلفيق المعاني العادية

والمكذوبة وتكرارها». وصفات الفراغ والتلفيق والعادية والكذب والتكرار تترادف وتتوازي في الدلالة على (الخواء)، ومن ثمّ افتقاد القيمة والمعنى.

وهكذا يغدو الشعر (الميت) مفقوداً للرؤية والشعور، ومفتقداً للخواصّ الأسلوبية الذاتية، ومفتقداً للقيمة والمعنى.

وقد تأسست رؤية العواد لهذا الفقد بطريق تراثي ابتدأ من ملاحظته فقدان الحس والرؤية على مستوى الشعور. وقد أفضى به ذلك إلى وصف الافتقار للخواصّ الأسلوبية الذاتية. ثمّ انتهى، ترتيباً على ذلك، إلى القيمة والمعنى، ليقرر خلوها منها، ولينعى موته.

٣ - وكان الهجوم على (التقليد) الوجه الآخر للتأكيد على الذاتية، وتعميق الصلة بالراهن والمعاصر في الحياة، الذي كان في تعامله مع الذاتية سبيلاً إلى البصر بالثابت في مقابل المتغير، والجزئي والهامشي في مقابل الكلي والجوهري في الحياة. ومن ثمّ كان سبيلاً إلى البصر بضرر التقليد والوعي به في السياق الأدبي. وهو وعي لانكاد نجد - في المناخ النقدي عند وادنا - بلورة اصطلاحية نظرية تكشف عن حديثه، وتحللها، وتنبئها في منظور منهجي يمنحه الشبث اللازم للمصطلحات العلمية. لكن تلك الجزئيات المبثوثة في تضاعيف حديثهم عن التجديد والذاتية والصلة بالحياة، وما يصنع منها بشكل مباشر متقابلات: الصدق والكذب، والتغير والجمود، والفرد والمجموع، والحضور والمضي... ثمّ تلك النبرة الهجومية على التقليد والمقلدين في مستويات الرؤية والموضوع واللغة، تخاليل لنا مفهومهم للتقليد الذي يقوم مقابلاً للذاتية، وينطوي، بالتالي، على الكذب والجمود والمحاكاة التي يغيب الشاعر فيها، أعني حسه ورؤيته وأسلوبه وإرادته، في مقابل حضور غيره، والتكرار له دون وعي.

وكان محمد حسن عواد من أشد المنكرين للتقليد، والناقمين على المقلّدين، فهو يصرخ في إحدى مقالاته، قائلاً: «كفى يا أدباء الحجاز! ألا تزال مقلّدين

حجريين إلى الممات ؟ . وأقسم لولا حركة عصرية في الأدب تقوم الآن في الحجاز بهمة لغيث من أحرار الأدب العصري الحديث لما عرف العالم شيئاً في الحجاز يدعى الأدب الصحيح» (٧٨) . والعبارة واضحة في شدة نكيرها على التقليد ، ودعوتها إلى الكف عنه . وهي تردف بصفة (الحجرية) التقليد ، لتلفت إلى ما يتضمنه من الجمود وانعدام الحس والشعور والتغير . كما تضعه في المقابل لما تصف به حركة التجديد من الحرية والعصرية والصحة أدبياً .

ويمضي إلى الوصف فيقول : «بعض شبابنا الأدباء ، وبعض من قراء الكتب الدارجة يقرض القطع الشعرية البديعية الناصعة . . . ولكن ماذا يضمونها من الأفكار : ينظمها في الخمريات حتى يسابق أبا نواس ، وفي الغزل حتى يغلب الشاب الظريف ، وفي المديح حتى يفوق البحتري ، وفي الحماسة حتى ينسبنا ذكر عترة ، وفي الحكمة حتى يضاهيه أبو العتاهية . كل هذه الأفكار البالية التي وقفت مع عصور أبي نواس والشاب الظريف والبحتري وأبي العتاهية لاتصلح لنا . أما إذا لم نستطع أن نأتي بفكر جديد ، ولدينا من الأفكار والمقاصد والأغراض الشعرية ما يكمن أفواهاً عجزاً وقصوراً عن استيعابه ، فأحرى بنا أن نحطم أقلامنا ونسكت» (٧٩) .

والعواد ، هنا ، يلاحظ حضور الأغراض القديمة بطريق التقليد الذي يفضي إلى التكرار لها ، وإعادة إنتاجها . وهو ينتقي تلك الأسماء الشعرية القديمة من زاوية ما شهروا به من أغراض ، ليصور بإزاتها ، فاعلية المحدثين بأفعال تتلو «حتى» ، وهي : يسابق ، يغلب ، يفوق ، ينسبنا ، يضاهي . وبذلك يشف عن قصارى غايتهم التي تحجزهم في مضمار من تنازع التفوق والغلبة مع أولئك السابقين في (أغراضهم) . في الوقت الذي تشي بمرورية السابقين في هذه الأغراض ، ممماً يجبر إلى التشابه معهم تشابهاً يحتم التحاق الناقص بالزائد في الصفة التي هي من خارج تجربة المحدثين . والنتيجة هي غياب المحدثين ، وغياب أغراضهم ، وأفكارهم ، ومقاصدهم ، و (هي من الكثرة بحيث تكمن أفواهاً عجزاً وقصوراً عن استيعابها) .

ولعل بحث العواد عن الجديد، في مقولته هذه، يدلنا على أن نعمته على المحدثين هي في انصباهم في مصب التقليد. وهو تقليد يتخذ من التسابق والمضاهاة والنشابة مع المتقدمين مسلكتاً وغاية تفضي إلى الانفصال عن الذات وعن الشعور بالواقع وإبصار التغير، وإن كانت تلك الأغراض القديمة موضوعات إنسانية تتعالق مع الإنسان لا مع الزمان، ومع الحياة لا مع المكان.

وعلى هذا النحو مضى حسين سرحان ليحمل على شعر المناسبات وعلى سطحية الأدب المبهرج بالألفاظ الرنانة (٨٠). كما هاجم العواد المدح من زاوية الملق وامتهان الشعر في التمديح ومواجهة الآخرين (٨١).

على أن في شعر العواد وغيره من دعاة التجديد والناقمين على التقليد قصائد في المديح، وقصائد مناسبات، وأشعاراً تنخرط، إجمالاً، في سياق الأغراض التقليدية وطرائق بنائها. لكننا، إذ نذكر هنا ما يسجله عبدالقادر القط على العقاد والمازني وشكري من تناقض مشابه بين رؤيتهم النقدية وتطبيقهم الشعري، وأن الاستجابة الفنية التطبيقية «تستلزم وقتاً طويلاً للتجربة والممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة» (٨٢) - فإن من الممكن أن نلاحظ بوضوح، لدى شعرائنا أولئك، عدم طغيانها على شعر الشاعر على نحو ما نجد عند أحمد إبراهيم الغزاوي، وفؤاد شاکر، حنين وفقاً لأغلب شعرهما على المديح. بالإضافة إلى بروز شخصية الشاعر وذاتيته بروزاً يقل أو يكثر حين يمدح وحين يرثي وحين يقول فيما قال فيه السابقون من الحكمة أو الغزل أو الوصف أو غيرها (٨٣).

وحسبنا أننا لا نجد أغلبهم يحترف تجارة الشعر، وملفه المسف بالذات والمعبّد لها، إلى أن خلصت، بعد ذلك، نفوسهم لغناء الذات غناءً يكاد يكون صافياً للآلام والأمال والتأمل والجمال والروح... في أقرب ما تكون الفردية إلى الوعي بذاتها الذي هو في العمق وعي الجماعة وثابتها الإنساني الوجداني، واستقلت أو كادت تستقل بذلك الدواوين الأخيرة لأغلبهم (٨٤). فيما تلونت الأشياء بألوان المشاعر، وفاضت القصائد بأحاسيس الاضطراع الوجداني الذي أخذ يشتق في

رؤيته وفي موضوعه ما يعادل تزاميه إلى وقائع يبينها في ضوء ذاكرته وأحلامه وواقعه . وقائع يستعيد فيها الشاعر طمأنينته ، أو قل يعيد فيها تكوين ذاته والإحساس بها حية شاعرة .

ومن هذا الإحساس بالذات واستقلالها جاء النظر إلى الأوزان والقوافي الشعرية في صيغة تباين الجمود التقليدي عليها ، وكأنهم أرادوا التأكيد على ما وراء شكليتها من مضمون ذاتي ، وإبراز شكل هذا المضمون ، في ذاتيته واستقلال وعيه ، في صيغ من الوزن والتقفية أقل غمطية وأقرب إلى المطاوعة مع مقتضيات التجارب والمضامين الشعرية .

وفي هذا يقول العواد : «الشعر لم يكن كلاماً فقط ولكنه شيء وراء الكلام . وليست القافية والوزن إلا مجرد حليتين عارضتين يستغني عنهما الشاعر الحقيقي متى شاء» (٨٥) .

والتخصيص المؤكّد ، في عبارة العواد ، لما في الشعر ممّا وراء الكلام والوزن والقافية ، هو تأكيد على الرؤية الإبداعية والفعل الفردي في الشعر ، الذي يستبدل بالكلام (بوصفه وسيلة إبلاغ لمضمون) ، وبالوزن والقافية (بوصفهما حلية عارضة وزينة خارجية تستوي عند الشعراء ، ويتساوى الشعراء فيها) - الصيغة الإبداعية للكلام والوزن والقافية التي تحل صفاتها الشكلية الخارجية في موقعها من سياق الرؤية والتعبير : لترتّب على ذلك إمكان الاستغناء عن الوزن والقافية بالقياس إلى ما تقتضيه تلك الرؤية وذلك التعبير .

وتقييد إمكان الاستغناء عن القافية والوزن ، عند العواد ، بمشيئة «الشاعر الحقيقي» يرتب ذلك الاستغناء - إن حدث - على مقتضيات إبداعية جوهرية ، وليس على مجرد العجز ، أو الرغبة في التحرر منهما ، التي ستغدو هي الأخرى ، على هذا الوجه ، حلية عارضة تتعلق بصفة خارجية شكلية لا موجب لها إبداعياً .

والموجب الإبداعي ، الذي تتشكل به أساليب التعبير الفني وصفات الإيقاع الشعري ، ومن ثم تنوع ، يكمن - من خلال رؤية حسن القرشي - في الصدق

الذي يربط بين تلك الأساليب وبين تجارب الوجدان، إذ يقول: «نعم إنني لا أرى بأساً في تنوع أساليب التعبير الفني في الشعر العربي الحديث متى صدق الإحساس، وشف عن ظلال النفس وأصدائها، واستهدف - بقوة - تجارب الوجدان» (٨٦).

كما إن هذا التنوع وابتكار الأساليب الشعرية هو، من جهة أخرى، علامة على الوعي بالتطور، ودليل على التفاعل مع انطلاقات الجديد: ولذلك - يقول القرشي -: «يجب أن نبارك في (الشعر العربي الحديث) هذه الشرارة المتوهجة من التحرر والتجديد، فلانقف بالمرصاد لشاعر ارتضى أسلوباً من الأساليب الحديثة، أو ابتكر لنفسه منهجاً أو طريقة خاصة في نقل أفكاره ومشاعره للناس... فسنة التطور تقتضي أن نكون أرحب صدراً، وأوسع أفقاً، وأكثر تفاعلاً مع انطلاقات الوعي الجديد» (٨٧).

أما أحمد السباعي فلا ينظر، فقط، إلى أن التحلي عن الوزن والقافية في (الشعر الحر) بدعة، بل ينظر إلى أن الأوزان والقوافي القديمة ذاتها بدعة وُجدت بعد أن لم تكن. وهي - إذن - في مطلق التاريخ، صيرورة محورها دوماً تعالقي الشعر مع الشعور. فيجيب، عندما سئل عن رأيه في الشعر الحر، قائلاً: «ترى ماذا يعيرون على الشعر الحر؟. أيعيرون عليه أنه فقد الوزن والقافية؟. لئن كان هذا كل ما يعيرونه، لم يجب أن ينسوا أن الوزن والقافية كلاهما بدعة ابتدئها مبتدع في زمن ما، ليكن هذا قبل آلاف السنين. فهل يرون أن البدعة إذا تقادمت عليها الأجيال أخذت شكل الأصل؟. ليرتكوا إذن أصحاب الشعر الحر، وما ابتدئوه، فالزمان كفيل بأن يحيل أمرهم إلى شيء أصيل. الشعر الحر في رأيي ما خاطب شعورك، وهز وجدانك. ولست أشك أن هذا هو رأي الملايين ممن عاشوا قبل أن يُعرف الوزن، وقبل أن تُخلق القافية» (٨٨).

والسباعي، هنا، يتوارد مع العواد والقرشي في النظر إلى الشعر من خلال حقيقته الشعورية الإبداعية لغوياً التي لاتغني الأوزان والقوافي عن فقدانها،

ولانستر زيفها وتقليديتها، إن لم نحمل عليه، وتتحيف الصدق الذي يرسم الإبداع الشعري به خارطة الوعي الإنساني للأشياء والحياة والعلاقات البشرية.

وعلى المستوى الشعري جاءت بعض قصائدهم متفاوتة في طريقة الالتزام بالقافية أو التحلل منها، بين من يرسلها (٨٩)، ومن ينوعها ويلونها في أشكال تنقسم القصيدة على وحداتها المزدوجة، أو المتقابلة، أو ذات المقاطع الرباعية أو الموشحة أو ما يشبهها (٩٠).

ومع أن العواد قد أوع، في بعض دواوينه الأولى، بكتابة بعض قصائده بشكل يوهم أنها من الشعر الحر (شعر التفعيلة)، على نحو ما نجد في قصيدته «خطوة إلى الاتحاد العربي» التي نظمها الشاعر في عام ١٣٤٣هـ / ١٩٢٤م (٩١). وقد وزع تفعيلاتها على سطور، واختلقت هذه السطور في عدد التفعيلات - فإن المتأمل لا يلبث أن يعيدها إلى الشكل العمودي المقيد بنظام المقطعات أو الموشحات الذي لا يتنظم توزيع التفعيلات فيه تلك الحرية المتوائمة مع مقتضيات التدفق الشعوري على نحو ما يجري في الشعر الحر.

فالمقطعة التي يمكن بناؤها بيسر من إعادة توزيع التفعيلات والسطور، تشف عن نظام مقصود في الالتزام بالقوافي في المقطعة الواحدة، وتنوعها بين المقطعات، وتنوع قافية البيت الأخير والشرط الذي تنتهي به المقطعة بالقياس إلى المقطعة نفسها، والالتزام بذات التفعيلة لهذا البيت ولهذا الشرط فيما يقع موقعه في المقطعات التالية. وقد تقيد الشاعر بهذا النظام، كما قيد وزنه في مجزوء المتقارب. ويمضي ما يشبه هذه الصفة على قصائد أخرى، مثل: «ترنيمه» و «بلاد العزم» في ديوانه (أماس وأطلاس)، و «يا وصل» و «المثل الأعلى» في ديوانه (نحو كيان جديد) (٩٢).

وتشيع عندهم ظاهرة تدوير التفعيلة في بعض القصائد التي اعتمدت على حرية التكرار للتفعيلات في السطر الشعري على نحو ما نجد لدى أحمد قنديل (٩٣). كما يمزجون بين تفعيلات من بحور متعددة، وقد تحمس العواد بأخرة

للشعر المتثور ونحت له اسماً جديداً هو «شعر» (٩٤).

غير أن المدلول الذي تغدو هذه الشواهد دليلاً عليه يصب في إطار وعيهم بالذاتية والاستقلال وفرارهم من النمطية وهيمنة التقليد واللفظية، ومن ثم تأكيد المشاكل مع تدفقات الشعور والمعنى وتوجاته، وكأن الشكل الكتابي الذي ترسم به القصيدة أمام عيني قارئها قصد واعي من الشاعر للنفاذ إلى شعرية الكتابة بما تخلقه من فردية ومن توج انفعالي ومن ابتعاث للنظر والتأمل والكشف الذي يستبدل الواقع المنظور بالمحكي، والرؤية في فعلها البصري والتصوري بالصوت في فعله النغمي الذي يغدو انتظار قافيته غايةً لصنعة، وفعل القارئ ومشاركته بانفعاله وقد كاد ينتهي به هذا الانفعال في الشكل العمودي إلى ما لا يجاوز حدوده وصوتيته المقيدة.

وإذا لم نصطحب دلالة كهذه في تفسير الحرص على السطور، فليس هناك موجب، وزناً، لكتابة القصيدة في سطور، وقصر أحدها وإطالة الآخر - إذا ما تصورنا أن بالإمكان، في غياب القافية كعلامة وقف، أن يكون للنقاط وعلامات الترقيم الأخرى دور في تنظيم الوقف والوصل والإشارة إلى مواضعهما، فضلاً عن أن الكتابة المتصلة ستلافي التدوير في التفعيلات أو الكلمات.

وقد نجحوا فعلاً في صياغة إيقاعهم الذي يحمل قدرًا من الحرية المعبرة عن الذاتية، وفق تلك الدلالة. وهي ذاتية هيأتهم في بعض القصائد التي احتوتها الدواوين الأخيرة لبعضهم للنفاذ إلى الحياة الواقعية التي كانت غنائية أشكال الوزن القديمة بما تقوم عليه من فرط عناية موسيقية، ومن قيود شكلية مفرطة في الصرامة وفي تعميق الصنعة للصوت - حائلاً يحجز عن النفاذ إليها واحتضان حسها اليومي وحركتها الحية في عفوية وصدق. ويمكن أن نتخذ شاهد ذلك من قصيدة للعواد بعنوان «تين وجميز»، قمضي على النحو التالي:

غادرت يوماً مكتبي تعباً من العمل الطويل
وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل

فأخذت أمشي هادئاً
أنا والأصيل
ومررت في سوق الفقير
هذي هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير
رجل ضريع
وفتي يقود حماره العاري الهزيل
والصبية اللاهون في مرح كتيب
والعابرون الهازنون
وباعة الحطب القليل
والصانع الغشاش
والمحتال
واللص الخطير
والبدو تمتاز العشاء
وجمالهم معهم سواء
وهنا الحضارم في الحوانيت الصغيرة يحكمون
والخادم الهندي يصرخ في الحضور
«من شاف لي التيس الغطيس
وأمه الحمرا . . ومعهم جفرتين» (٩٥).

ولا ريب أن حركة الشعر الحر لم تأت لمجرد التغيير في الشكل، والتجديد في العروض. بل انبثقت عن وعي بالواقع وبالذات وبالفن، في تعالق يصل هذه المعطيات بسباق من الضرورة الفنية والتعبيرية التي يغدو بها هذا الشعر دالاً من دوال الوعي المتجدد وهو يجلو عن ذاته بالإبداع للغته، فيحيلها من مادة مصنوعة إلى مادة إبداعية، ومن إطار جاهز إلى إطار ممكن . . . وقد قرأتُ نازك الملائكة هذه الحقيقة في دراستها للشعر الحر، حيث أعادت عوامل انبثاق حركته إلى خمسة

عوامل، هي: النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من نموذج التكرار لوحدة ثابتة في نسب متساوية، والهرب من التناظر، وإيثار المضمون (٩٦).

وهي عوامل - كما نرى - تحيل إلى وعي متجدد في الحياة العربية وبها. وعي تشد فيه وطأة الإحساس بأسس جديدة للتذوق الفني وللفهم الشعري تتواءم مع مقتضيات اللحظة الحضارية، ولا تُفصل مسبقاً بقدر ما تنشأ من التجربة العاطفية الحية والمعاشة لتبني وجودها المستمد من هذا الحضور النفسي والانفعالي الذي يبعثها حبة نامية تولد التوازن اللازم لوعبها بالواقع.

ولم تكن الأشكال الجديدة في الوزن والتقفية بآنية عن الشكل العمودي الذي ظل هو الغالب على إنتاجهم بنسب متفاوتة فيما بينهم: إذ يمكن ملاحظة التجاوب والتداخل على مستويات المعجم، والتركيب اللغوي، والمرجعية النفسية والذاتية للقصائد في تعاطيها مع الموضوع الشعري. وكأن هناك روحاً تسري في قصائدهم يختلف أشكال وزنها تستمد من هذا الحس الوجداني الطافي الذي قام في الشعر العربي الحديث بطوايح تتكرر في أرجاء العالم العربي وتتردد من خلال علامات محددة وموضوعات محددة أيضاً.

وقد كانت محاور الوعي بالشعر لدى شعرائنا أولئك، في جملتها وجل تفاصيلها، متداخلة مع وعي الشعراء الوجدانيين العرب على امتداد المساحة العربية تقريباً، بما يصلنا بامتداد بنية للفهم الشعري تتنوع صيغ نواتها - كما أسلفنا - في كيبات تحكي تعالفاً للشعر مع الوعي الذي تنفتح به الحياة العربية منذ العقد الثاني من هذا القرن الميلادي. وهو وعي يحكي الإحساس بالذات، ويعاين التغير والتنامي في تحولات الحياة وحركتها، ويفر من قبضة الجمود والتقليد.

فقد كان نداء العقاد أن الشاعر: «لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق» (٩٧). كما كان ينظر إلى بواعث الشعر من زاوية الحياة والإنسان، فهو يقول: «الشعر لا يفنى إلا إذا فُتيت

بواعثه، وما بواعثه إلا محاسن الطبيعة ومخاوفها وخوارج النفس وأمانيتها، فإذا حكمنا بانقضاء هذه البواعث فكأنما حكمنا بانقضاء الإنسان» (٩٨).

ومن خلال هذا المجال الحيوي للشعر وهو الشعور والعواطف، ذهب المازني إلى تقرير لشعورية الشعر، ونفي لعقلانيته، في قوله: «وبعد فإن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعني بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس» (٩٩). وإذا كان الشاعر إنما يعبر عن الشعور «فهو لا يسوق لك شيء من أجل أنه حقيقة وحسب، بل كما تراه وتحسه روحه» (١٠٠).

وهذا الحس الذي ينبعث به الشعر، هو ما يجعل من الحياة مصدراً له، إذ كما يقول أبو القاسم الشابي: «لكل عصر حياته التي يحياها، ولكل حياة أدبها الذي تنفخ فيه من روحها» (١٠١). والحسبان لتعالق الشعر بالحياة هو ما جعل نعيمة في المهجر يسجل، في أهداف الرابطة القلمية، أن الأدب الذي تعتبره هو «الأدب الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها» (١٠٢).

والشاعر، في تعامله مع الحياة، ينهض بمهمة الاستنجال لمشاعر الحياة وخطراتها وتأملاتها. بيد أن تعبير الشاعر عن مشاعر الحياة لا يحل تميزه، ولا يلغي استقلاله الذاتي المفضي به إلى الابتكار والترفع عن التقليد. وهنا يقول الشابي: «إذا تيقظ الإحساس في قلب الشاعر والفنان - بتعبير أشمل - كان له - بالرغم عنه - استقلاله الذاتي الذي يشعره بأنه قوة حية منتجة، من المستحيل أن تندمج في سواها، وأن لا تنشق لنفسها سبيلاً بكرةً للمجد والحياة، وكانت له كرامة تترفع عن أن تذوب في غيرها أو أن تنحط إلى درك التقليد» (١٠٣).

وأمام فاعلية الشاعر، واستقلال ذاتيته، جاءت الرؤية للتقليد وشعر المناسبات مظهرًا من مظاهر الابتذال والعبودية والامتهان لشخصية الشاعر وطاقاته الفنية الخلاقة، فصرخ خليل مطران في نبذة من الإحساس بقدرته على الهيمنة على شعره، وتطويعه لذاته الفاعلة، قائلاً: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده» (١٠٤). كما نظر جبران خليل جبران

بإشفاق إلى شعراء المناسبات، فوصفهم بقوله: «إن المغنين والشعراء في الشرق هم حملة المياختر بل هم العبيد، وقد فُرض عليهم أن ينشدوا في الأعراس، ويتدغموا في الحفلات، ويندبوا في المآتم، ويرثوا في المقابر، هم الآلات التي تدار في أيام الحزن ولبالي الأفراح» (١٠٥).

وامتد هذا النظر إلى الأوزان والقافية التي استشعر فيها العقاد لوثاً من القيود الصناعية، وأنها أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالقي نفسه... (١٠٦). كما رأى جميل صدقي الزهاوي في تحرير الشعر من قيد القافية ما يفضي إلى «انصراف الشعراء إلى المعاني التي يريدونها لا إلى الألفاظ، وإلى الشعور الحقيقي الذي تحيى به نفوسهم، لا إلى الشعور الكاذب الذي تضطرهم إلى تصنعه ضرورة القافية وضرورة كونها على صورة خاصة من صور الإعراب في أحر كل بيت» (١٠٧). وشارك في الدعوة إلى التحرر من القافية خليل مطران (١٠٨). ورأى ميخائيل نعيمة أن الأوزان والقافية ليست من ضرورة الشعر (١٠٩).

وورد التخلي عن القافية أو تنوعها في القصيدة، والتلاعب بالتفعيلات، وبناء القصيدة على تفعيلة واحدة في شعر المهجر منذ وقت مبكر في هذا القرن (١١٠). كما نجد في شعر الزهاوي وعبد الرحمن شكري والمازني وأحمد زكي أبو شادي والشاوي... وغيرهم - قصائد بقوافي مرسلة أو مزدوجة أو متقابلة وفي مقطعات أو موشحات أو ما يشبهها، وحاول المازني (١١١) والعقاد (١١٢) أن ينوعا في تفاعيل السطر الشعري الواحد، كما حاول أبو شادي أن يجمع بين بحور متعددة في القصيدة الواحدة (١١٣)، إلى غير ذلك ممّا أفاض الدارسون في رصده ووصفه (١١٤)، غير أن الاتجاه الغالب عليهم عملياً ظل محافظاً على الأوزان العروضية والقافية كما تشهد بذلك دواوينهم، وتردّد بعضهم فيما أطلقه من دعوات على نحو ما نعرف عن العقاد (١١٥) والزهاوي (١١٦).

ذلك كله - إذن - يعني أن بنية الوعي الشعري في هذا الاتجاه الذي تفتق به

الشعر العربي الحديث، تفننا، بقصد الاكتناه لفضائها، أمام جملة علامات بارزة، في علاقته بذاته وبغيره، من أهمها:

١ - الامتداد الزمني والمكاني، فقد امتدت - زمنياً - لتلج سياقا موازيا ومتناسا في بعض أجزائه مع بنية اتجاه الشعر الحر، فيما حفل به من احتضان الواقع أو ما أوغل فيه من الأسطورة والميتاواقعية، وهما مستويا الرؤية والرؤيا اللتين تراوح فعله بينهما. ولم تنفك مكانياً، عند حدود مصر، أو المهجر، بل امتدت إلى أبرز الأقطار العربية.

٢ - بروز التناقض والتداخل على المستوى الداخلي للاتجاه، نظرياً وإبداعياً، وعلى مستوى الواقع الأدبي العربي بعامه. فنلاحظ عند الشاعر الواحد، على تفاوت بينهم، تداخلاً بين التقليد والتجديد، وبين شعر الذات وشعر المناسبات، وبين الشكل العروضي الموزون المقفى، والشعر المرسل، أو المتنوع القوافي، أو الحر، وأحياناً الشعر المتثور. مثلما نلاحظ التجاور على مستوى الساحة الشعرية بين الإحيائي (الكلاسيكية الجديدة) والوجداني (الرومانسية) والواقعي... على تفاوت في الغلبة لأحدها بالقياس إلى زمان ومكان محددين. ويضاف إلى ذلك تحولات الرؤية النظرية وتردها عند بعض أبرزهم.

٣ - وبالرغم مما تخايله الذاتية من انغلاق على الفردية والخيالية والهروب والتجافي عن الواقع، فإن الحديث عن الشعر، وظيفياً، كان يصطبغ حساً توليدياً للواقع، واقتراحياً لتهذيبه. وكان الحس بالتخلف والشرامي إلى التطور والتقدم طاغياً على الوعي. وهو حس قادهم، في إطار الوعي بذاتهم الحضارية والاجتماعية، إلى ترديد جوانب من صفات الآخر المعاصر وهو الغرب، وخاصة في الإطار الشعري. حتى رأينا صفات الرحابة للمقاصد، والاتساع للمضامين، واللين للأغراض، والصدق في التعبير... سياقاً للمقارنة يشكى على صفته الغربية، العقاد (١١٧)،

والزهاوي (١١٨)، والشابي (١١٩) وغيرهم، في دعوتهم للتجديد الشعري، مثلما يتكئ محمد حسن عواد على كثير من الإعجاب بنسقه الحضاري المتقدم في حماسة جعلت صديقه إبراهيم أشبي يلتفت نظره إليها، لأنما، في مقدمته لكتاب العواد (خواطر مصرحة)، حيث يقول: «وهناك نظرة أخرى نحب أن نناقش الأستاذ فيها وهو تغنيه بالغرب وولوعه بذكر عجائبه، وتمجيده ودعاؤنا إلى مضاهاته، مما تكاد مقالاته لا تخلو منه» (١٢٠).

٤ - ويصلنا سياق المقارنة بالأوربيين لديهم بعلامة أخرى اتخذوا منها منفذاً إلى تجاوز الحدود التي تنغلِق الذات في نعوتها بما يجعل من هذه النعوت القومية والبيئية... ونحوها، حدوداً فاصلة لنقاء الذات المتخيّل. وتلك العلامة هي تعلق حديثهم عن الشعر بالإنسان. والصفة الإنسانية التي صدر نظرهم الوجداني التعبيري عنها واستهدفها تفضي بنا إلى سياق مجرد ومطلق وكلي ومن ثمّ قابل للتعاطي مع فضاء الإنسانية والتلاقح مع معطيات وعيها التاريخي بمسجداته الكونية التي تنفذ من خلال العنصر المشترك بين بني البشر إلى طموح يرتقي بفاعلية الفرد والجماعة إلى ما يتمم الكل ويليق بالشروط الإنسانية.

٥ - على أن تداخل الفكر النظري، وتشابه المنطلقات، وتوافق زوايا النظر والحساسية الشعرية، بالإضافة إلى التداخل النصوسي، في هذا الاتجاه إجمالاً، لم يحل دون التمايز والاصطباغ بسمات فردية فارقة. نلمح ذلك في موقفية العقاد وفكرته وحسه التأملّي وهمومه النهضوية والحضارية. وفي جنازته محمد حسن ففي المنشحة أبداً بالألم الكظيم والحزن الجارح، وفي مثالية حمزة شحاتة وهيامه بالجمال وهمساته النفسية المتكفنة على تأملاته الفلسفية ورؤاه الكونية، وفي صراع الفقدان والغربة وطغيان الجسد والحس والأجواء المثرفة بالأشئ والعطور والظلال والمتلطفة بعذابات الروح

عند الزمخشري . . . مثلما نلمحه في مستويات البنية الشعرية، معجماً وروية وتشكيلاً . . .

إننا - إذن - أمام بنية للوعي بالشعر تجتمع علاقات دوالها على إرادة الانفتاح على الحياة والعصر والعالم، وتتشرف في هذا الانفتاح متغيرات المرحلة وتحولات الواقع في سياق يبهضه التخلف، ويضيق بالجمود، ويعاني، في المنطقة العربية، قلق اللحظة وتمزقها وضبابية مشاعرها وهموم الترامي إلى اختراق حاجزها الصفيق.

وهذا الانفتاح الذي يفض حلقة الذات المفرغة على فضاء الكوني والجوهري والإنساني عبر الفردي، هو ما تنهض بنيته الدلالية على توظيف التناص بحسابه حقيقة إبداعية مألوفة في تعاطي الاجتهاد الأدبي والفكري، فتفعل به الذات وتنفل من أجل تعرفها على ذاتها التي لا يكتمل الوعي بها إلا بالمعرفة بالغير. وهو تناص تنطلق به المتابعة اللاهثة من أولئك الرواد من أدبائنا لما يجري في العالم العربي، ويبدو به تعلقهم بأعلام هذا الاتجاه، مثلما يأتي إلحاح الحضور لذواتهم عربياً من خلال النقد أو النشر، والحضور للآخرين في التقديم لأعمالهم والإهداء إليهم، إضافة إلى تداخل الآراء والتصوص معهم. تماماً كما إن هذا التناص، على المستوى العربي كله، يجري في امتداد الاتجاه الوجداني الرومانسي زمانياً ومكانياً، وبأني من تداخله مع غيره من الاتجاهات، ومن التردد في صيغ تجريبية لانتشهي إلى حس، ومن المقارنة الملحة بالغربيين، أو الوعي بالصفة الإنسانية المطلقة للفعل الأدبي والإبداعي، والإلحاح على التمايز الفردي.

ولأريب أن ما يظهر، بفعل هذا التناص، من تداخل وتشابه بين خطاب الحجازيين السعوديين والمصريين أو الشاميين أو المهجريين أو غيرهم في الإطار العربي، وما يظهر بين هؤلاء من جهة وبين الرومانسيين الغربيين (١٢١) من جهة أخرى، هو أبعد مدى من أن نقف عند سطح التقابل بين مركز وهامش، وأصل وفرع، وأدل على الاستجابة الإبداعية والنظرية كوجود (بالفعل) بنم عن وجود

(بالقوة) في الاستعداد الذاتي المتعلق مع سياق متداخل، كيميًّا وكميًّا، من الظروف التاريخية والثقافية. وهذا الوجود الأخير على الأقل لا يسبغ لنا أن ننخيل أصلاً في مركز وفرعاً في هامش بقدر ما يفضي برؤيتنا لمظاهر التشابه والتداخل الوجداني الرومانسي إلى حركة لولبية تستدير أبداً كالحلقة المفرغة لا يُدري أين طرفاها، فكل مركز ننخيله هو هامش لمركز، هو بدوره هامش لمركز... إلخ. بحيث تغدو الحقيقة هي الهامش لا المركز، إذ لا وجود له في توالي النصوص والأفكار البشرية وتجليات الفعل الإنساني.

الهوامش والمراجع:

- (١) تدخل الأسماء الشعرية، من هؤلاء خاصة، في تصنيفات الدارسين تحت مسميات مختلفة تتفق على بدئها للتجديد والتحديث، ونضجها وتطلعها، ووجدانياتها، ومن ذلك مانراه لدى عبد الله عبد الجبار الذي يجد لديهم، وهو يصنف (التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٩ م) المزاوجة بين الرومانسية والواقعية (ص٣٢٦، ٣٣١)، كما يجد نماذج للتيارات: (الكلاسيكي الحبي ص٢٥٩، ٢٧٣) و (الرومانسي ص٢٧٤، ٢٩٧) و (الواقعي ص٢٩٨، ٣٠٦) التي خلفت التقليدية الانباعية وشبهها في ما يطلق عليه: (الكلاسيكية الميئة ص٢٤٩، ٢٥٣) و (بين ص٢٥٤، ٢٥٧)، ومثل ذلك وصف د. عبد الله الحامد لهم في كتابه: (في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، ط ١، الرياض، ١٤٠٢هـ) بـ (المخضرمين ص٦٢) وتصنيفهم في (الجيل الثاني ص١٨). وتصنيف د. بكري شيخ أمين لهم في كتابه (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط ٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥ م) في طائفة «التيار التقليدي الحديث ص٣٨٥»، وتسمية د. إبراهيم الفوزان لهم في كتابه: (الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، ط ١،

مكتبة الخانجي، القاهرة ١٤٠١هـ / ١٩٨١م) بـ «مدرسة التقليد التجديدية ص ٤٦٦». بالإضافة إلى وصفهم بأنهم «جيل القاعدة العريضة الشعرية الحديثة» عند عبد الله بن إدريس (الشعر في المملكة خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر، بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين المتعقد في مكة، ١٣٩٤هـ، مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز: ٢/ ٦٥٥). وأنهم «جيل التطلع والنضج» عند محمود عارف (أدب المملكة بين الآداب العربية) المصدر السابق نفسه: ٢/ ٨٤٤. على خلاف بين هؤلاء وغيرهم في تصنيف بعض الأسماء. لكننا لم نقنصر هنا على الشعراء؛ بل أضفنا إليهم أبرز الأدباء والنقاد من جيلهم بوصف الوعي بالشعر ونقده قاسماً مشتركاً بينهم لموضوع الحديث هنا.

- (٢) انظر: محمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله بلخير: وحي الصحراء، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٣٥٥هـ: ص ٨٨.
- (٣) مجلة المنهل، م ٣، ع فبراير، س ١٩٣٩ م، نقلاً عن: عبد الرحيم أبو بكر: الشعر الحديث في الحجاز، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٠ م: ص ٢٧١.
- (٤) انظر كتابه: حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ط ١، سلسلة المكتبة الصغيرة (٢١) الرياض، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧ م: ص ١٦ - ١٩.
- (٥) انظر: المنهل، ع أبريل، س ١٩٣٧ م، وصوت الحجاز، ع ١٧٠، س ٤ (١٩٣٥ م): ص ٤ نقلاً عن د. منصور الحازمي: فن القصيدة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم، الرياض، ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م: ص ١٩.
- (٦) انظر: صوت الحجاز: ع ٢٤٠، س ٥ (١٩٣٧ م) ص ١، نقلاً عن د. منصور الحازمي: المرجع السابق ص ١٨.
- (٧) انظر: صوت الحجاز: ع ٢٣٤، س ٥ (١٩٣٦ م) ص ١، نقلاً عن د. منصور الحازمي المرجع السابق: الموضوع نفسه.
- (٨) انظر: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية: ص ١٧٥.

- (٩) انظر : تَجْرِيتِي الشعرية ، ط ٤ ، دار القرشي (؟) ، ١٩٩٣ م : ص ١٦ - ١٧ .
- (١٠) مرجعه السابق : ص ٣٠٤ - ٣٠٥ .
- (١١) مرجعه السابق : ص ١٩ .
- (١٢) مرجعه السابق : ص ١٦ .
- (١٣) المرجع نفسه : ص ١٧ - ١٨ . وانظر - أيضاً - ص ٢٧ - ٣٢ .
- (١٤) المرجع نفسه : ص ١٨ .
- (١٥) تَجْرِيتِي الشعرية : ص ٢٠ - ٢١ .
- (١٦) الشعر الحديث في الحجاز : ص ٢٧٣ . وانظر : عبدالله عبدالجبار : التيارات الأدبية الحديثة : ص ٢٧٥ .
- (١٧) انظر : د. منصور الحازمي : فن القصة في الأدب السعودي الحديث : ص ٢٣ - ٢٤ . مع ملاحظة أن أدباءنا الرواد لم يحذقوا لغات أجنبية باستثناء عزيز ضياء الذي تعلم الإنجليزية بجهده الذاتي .
- (١٨) التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية : ص ١٧٧-١٧٨ ، حيث يقدم جدولاً بأسمائها ومقرها وأعمالها ، وانظر - أيضاً - عن نشأة المطابع وأثرها على الحركة الأدبية في المملكة : د. بكري شيخ أمين : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية : ص ١٩٥ - ١٩٨ .
- (١٩) انظر : حسن القرشي : المرجع السابق له : ص ١٨ - ١٩ . وله دراسة بعنوان «فارس بني عيس» صدرت طبعاتها الأولى (١٩٥٧ م) والثانية (١٩٦٩ م) في القاهرة .
- (٢٠) فقد نشر دواوينه : (المهرجان ١٩٤٥ م) و (أنفاس الربيع ١٩٥٧ م) و (أحلام الربيع ١٩٥٧ م) و (أصداء الربابة ١٩٥٧ م) و (أغاريد الصحراء ١٩٥٨ م) و (الحنان مغترب ١٩٦١ م) و (على الضفاف ١٩٦١ م) و (عودة الغريب ١٩٦٣ م) و (همسات ١٣٧٢ هـ) في مصر . كما نشر ديوانيه (الأفق الأخضر ١٣٩٠ هـ) و (الشراع الرفاف ١٩٧٤ م) في تونس . وأعاد نشر

- ديوانه (ألحان مغترب ١٩٦٣ م) في بيروت.
- (٢١) انظر: عبدالفتاح أبو مدين: حكاية الفتى مفتاح، ط١، جدة، ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م: ص ٢١٧.
- (٢٢) س (١٠) ع ديسمبر ١٩٥١ م: ص ٤٩ - ٥١.
- (٢٣) ع تشرين الأول ١٩٧٧ م: ص ٣٥ - ٤٠.
- (٢٤) صدر كتابه (أديب من الحجاز - دون تاريخ) ودواوينه: (واهب الفكر ١٩٥٥ م) و (صواريخ ضد الظلم والاستعمار ١٩٥٧ م) و (العنداء السجينة ١٩٥٧ م) و (الفجر الراقص ١٩٦٣ م) و (عبير الشوق ١٩٧٧ م) و (عودة الفيضان ١٩٧٥ م) في القاهرة.
- (٢٥) صدر كتابه: (ماذا في الحجاز ١٩٤٥ م) وديوانه: (الطلائع ١٣٦٦ هـ) في القاهرة.
- (٢٦) صدر كتابه (شعراء الحجاز في العصر الحديث ١٩٥١ م) و (الشعراء الثلاثة في الحجاز ١٣٦٨ هـ) في القاهرة.
- (٢٧) صدر كتابه: (غزل الشعراء بين الحقيقة والخيال ١٩٣٥ م) وديوانه: (وحي الفؤاد ١٩٥٠ م) في القاهرة.
- (٢٨) صدر كتابه عن (عمر بن أبي ربيعة ١٩٥٥ م) والطبعة الثانية من كتابه (المروءات ١٩٥٦ م) ودواوينه: (صبابة الكأس ١٩٤٥ م) و (ألحاني ١٩٥٠ م) و (صدى الألحان ١٩٥٣ م) في القاهرة. وقد نشر بعض مقالاته ودراساته الأدبية في مجلة (الرسالة) المصرية (انظر: المروءات، ط٣، النادي الأدبي، الرياض، ١٤٠٠ هـ: ص ٤١).
- (٢٩) صدر ديوانه (الأنصاريات ١٣٨٤ هـ) في بيروت.
- (٣٠) صدرت دواوينه: (جميل بثينة ١٩٥٢ م) و (غرام ولادة ١٩٥٢ م) و (الظالم نفسه ١٩٥٢ م) في القاهرة.
- (٣١) صدرت الطبعة الأولى من ديوانه (أجنحة بلا ريش ١٩٦٨ م) في بيروت.

- (٣٢) صدر ديوانه: (الهوى والشباب ١٩٤٦ م) في القاهرة.
- (٣٣) صدر ديوانه: (المزامير ١٩٥٨ م) في القاهرة.
- (٣٤) صدر ديوانه: (أماس وأطلاس ١٩٥٢ م) و (البراعم أوبقايا آماس ١٩٥٤ م) في بيروت. وصدرت دواوينه: (وؤى أبولون ١٩٥٤ م) و (نحو كيان جديد ١٩٥٥ م) و (في الأفق الملتهب ١٩٦٠ م) في القاهرة. وصدر ديوانه: (الساحر العظيم ١٩٥٣ م) في دمشق.
- (٣٥) أصدرت ديوانها: (الأوزان الباكية ١٩٦٣ م) في بيروت.
- (٣٦) صدر كتابه (وحي الصحراء ١٣٥٥ هـ) في القاهرة بالاشتراك مع عبدالله بلخير.
- (٣٧) صدرت دواوينه: (الأبراج ١٩٥١ م) و (الأصلاء ١٩٥١ م) و (أغاريذ ١٩٥٣ م) في بيروت. (وقد أفدت معلومات هذه الكتب عن البليوجرافيا التي صنعها يحيى محمود ساعاتي عن: الأدب العربي في المملكة العربية السعودية، دار العلوم، الرياض ١٣٩٩ هـ).
- (٣٨) انظر - مثلاً - ص ٢٥٦، ٤٩١ من (مجموعة النيل) وص ٢٨، ٢٦٥، ٤٥٨، ٦٥٤، ٨٢٨ من (مجموعة الخضراء).
- (٣٩) التيارات الأدبية الحديثة: ص ١٧٥.
- (٤٠) المرجع السابق: ص ٢٩٢.
- (٤١) المنهل، ع أبريل، ص ١٩٣٧ م، نقلاً عن: عبدالرحيم أبو بكر: الشعر الحديث في الحجاز: ص ٢٧١ - ٢٧٢.
- (٤٢) انظر: المقالات، القاهرة، شركة إستاندر، ١٩٤٧ م: ص ١٧٩.
- (٤٣) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث ص ٢٧ - ٢٨. وبينه الدكتور الحازمي إلى أن ظاهرة الاختلاس واللصوصية بمعانيها الحرفية الصريحة وليس الفنية أو التناصية كانت موجودة، ويورد شهادات من الوقائع الموثقة ومن أقوال أمثال حمزة شحاتة ومحمد حسن كتيبي وغيرهما التي تشير إلى

- عموم القوضى وشيوع اللصوصية، وكيف أن جريدة «صوت الحجاز» قد أصدرت بياناً غب اكتشافها لإحدى السرقات تأسف فيه على وقوع ذلك وتضمني «أن تكون هذه الجناية آخر المآسي المحزنة» (ع ٢٣٣، س ١٩٣٦ م).
- (٤٤) انظر: حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف: ص ١٧.
- (٤٥) انظر: تجرّيتي الشعرية: ص ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥.
- (٤٦) انظر سرده لعدد من أسماء الشعراء العرب الذين أعجب بهم في مقابلة أجرتها معه مجلة (الجماعة) بتاريخ ١٩/٨/١٤٠٨ هـ.
- (٤٧) له قصيدة في رثاء (العقاد) تجسد الكثير من الملامح التي أعجبت في شخصية العقاد ومنهجه وشعره، وذلك في ديوانه، قنر ورجل: ص ٣٣٤.
- (٤٨) له قصيدة في رثاء الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي، أشاد فيها بدعوته إلى التجديد، وأبرز عدداً من جوانب الثناء عليه ممّا هو في الصميم من هوى العواد وهمومه.
- (٤٩) جمعت مقالاته في كتاب بعنوان «من أوراق» ط ١، تهامة، جدة، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٣ م: انظر الصفحات التالية منه: ٥١، ٦٩، ٧٩، ١١٤.
- (٥٠) انظر: تجرّيتي الشعرية: ص ١٧، ٧٩.
- (٥١) انظر: المرصاد: ص ١٠٨.
- (٥٢) تجرّيتي الشعرية: ص ٨٤ - ٩٣. وانظر في المرجع نفسه - أيضاً - ص ٨٠ - ٨٢.
- (٥٣) من تلك المقالات مقال طويل لأحمد زكي أبو شادي (انظر: البراعم أو بقايا آماس، دار الكشف، بيروت، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٤ م: ص ٧١).
- (٥٤) ص ١٩.
- (٥٥) الهوى والشباب، ط ١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٤٦ م: ص ١١٨ - ١٣١.
- (٥٦) انظر: مقطوعة لخليل مطران بعنوان «الفن الشعري» في ديوانه، دار مارون

عبود، بيروت، ١٩٧٥ م: ج ٢ ص ١٠ . وقصيدة بعنوان «كتابي» لميخائيل نعيمة في ديوانه «الجدول»، وقصيدة «إلى الشاعر» لإيليا أبي ماضي في ديوانه «الحماثل»، وقصيدة فوزي معلوف «على بساط الريح»، وديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ م: قصائد: (يا شعر) ص ١٠٢ - ١١٧، (النبي المجهول) ص ٢٤٦ - ٢٥٦، (فكرة الفنان) ص ٣١٩ - ٣٢٣، (قلب الشاعر) ص ٤٥٣ - ٤٥٦، (الأديب) ص ٥٢٩ - ٥٣٢ . وقصيدة (راهبة الضحى) لمحمود حسن إسماعيل في ديوانه (أغاني الكوخ) . وقصيدة (هبة السماء) لإبراهيم ناجي في ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣ م: ص ١٣٢ - ١٣٦ . وقد بسط الدكتور عبدالقادر القبط هذه الموضوعات تحليلاً وثنائياً في كتابه: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر** (ط ٢)، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١ م): ص ٢٨٢ وما بعدها.

(٥٧) **المصادر:** ص ٥٤ . ومن المعلوم أن شعر العواد لا تنفخ عليه الوجدانية، وإن كان رائداً للتجديد في الشعر على مستويات لفظية وموضوعية ذات أبعاد يغلب عليها الفكر ويميزها الموقف . بالإضافة إلى جهده النظري القائل والمواكب للتجديد في بلادنا . وقد سبق أن أوردنا تشبيه عبدالله عبدالجبار له بالعقاد .

(٥٨) أوردتها نقلاً عن الديوان ط ٢: ١/١٦، د. شوقي ضيف في كتابه: **شوقي شاعر العصر الحديث**، ط ٨، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢ م: ص ١٠٤ .

(٥٩) **وفات عقل**، جمعه: عبدالحميد مشخص، ط ١، تهامة، جدة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠ م: ص ٢٢ .

(٦٠) المصدر السابق: ص ١٧ .

(٦١) أوردتها، نقلاً عن جريدة صوت الحجاز، ع ٨٣، في ١٤ نوفمبر ١٩٣٢ م، عبدالرحيم أبو بكر، في كتابه: **الشعر الحديث في الحجاز**: ص ٢٧٥ .

- (٦٢) تأملات في الأدب والحياة، ط ١، مطبعة العالم العربي، القاهرة، ١٩٥٠ م: ص ١٢٠ .
- (٦٣) رفات عقل: ص ٢٦ .
- (٦٤) المصدر نفسه: ص ٢٥ .
- (٦٥) المصدر نفسه: ص ٢٨ .
- (٦٦) المصدر نفسه: ص ٢٢ .
- (٦٧) أوردتها نقلاً عن جريدة (صوت الحجاز): ع ٢٤١، س ٥، ١٩٣٧ م: ص ٤ - د. منصور الحازمي في كتابه: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: ص ٣١ - ٣٢ .
- (٦٨) تأملات في الأدب والحياة: ص ١٢٥ .
- (٦٩) محمد حسن عواد: السابق: ص ٢٥ .
- (٧٠) أجنحة بلا ريش، بيروت، ١٩٦٩ م: ص ٩ .
- (٧١) المصدر نفسه .
- (٧٢) البرهان في وجوه البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الخديثي، بغداد، ١٩٦٧ م: ص ١٦٤ .
- (٧٣) انظر: العملة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، دار الجليل، بيروت، ١٤٠١ هـ: ج ١ ص ١١٦ .
- (٧٤) صوزان، ط ٤، دار القرشي، جدة، ١٩٩٣ م: ص ٧ .
- (٧٥) من لقاء معه في مجلة (الفصل)، ع ٢٣، جمادى الأولى ١٣٩٩ هـ / أبريل ١٩٧٩ م: ص ١١٩ .
- (٧٦) المصدر السابق: الموضوع نفسه .
- (٧٧) خواطر مصرحة، ط ٢، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦١ م: ص ٢٧ . وانظر - أيضاً - ديوانه: آماس وأطلس، دار الكشف، بيروت، ١٩٥٢ م: ص ١٠ .

- (٧٨) من مقالاته: «الأدب في الحجاز» مصدره السابق: ص ٥١ .
- (٧٩) الموضوع نفسه .
- (٨٠) أورد ذلك عن مقالة له في صوت الحجاز، ع ١٨١، ص ٤، ١٩٣٥ م: ص ١ .
- د. منصور الحازمي، في مصدره السابق: ص ٣١ .
- (٨١) انظر: تأملات في الأدب والحياة: ص ١٢٥ .
- (٨٢) الاتجاه الوجداني: ص ١٥٧ .
- (٨٣) انظر نموذجاً من مديح العواد، مثلاً، ووصف عبدالرحيم أبو بكر له في كتابه: الشعر الحديث في الحجاز: ص ٣٥٠ - ٣٥٢ . وقارن ذلك بوصف عبدالله عبدالجبار لمديح الغزاوي في كتابه: التيارات الأدبية: ص ٢٥٠ وما بعدها، ووصف عبدالرحيم أبو بكر في مصدره السابق: ص ٢٠٢ - ٢٠٦ .
- (٨٤) انظر أمثلة ذلك، لدى العواد، في دواوينه: رؤى أبولون (١٩٥٤ م) وفي الأفق الملتهب (١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م)، وقمم الأولمب (١٣٩٦ هـ)، ولدى حسن القرشي في دواوينه: سوزان (١٩٦٣ م)، وزحام الأشواق (١٩٧٢ م)، وعندما تحترق القناديل (١٩٧٤ م)، ولدى طاهر زمخشري في دواوينه: حبيبتي على القمر (١٣٨٩ هـ) وحقيبة الذكريات (١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م) ونافذة على القمر (١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م) وعبير الذكريات (١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م) .
- (٨٥) رؤى أبولون، القاهرة، ١٩٥٤ م: ص ٨٦ .
- (٨٦) سوزان: ص ٩ (وقد صدرت الطبعة الأولى من ديوانه هذا عام ١٩٧٣ م) .
- (٨٧) المصدر نفسه: ص ٨ - ٩ .
- (٨٨) أوردته، نقلاً عن جريدة البلاد: ع ٢٥٢٠، د. بكري شيخ أمين، في كتابه: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية: ص ٤٥١ . ونلاحظ، هنا، أن الأستاذ السباعي (رحمه الله) يعني بـ (الشعر الحر) الشعر المفتقد للوزن

والقافية معاً. وذلك هو ما عرف، اصطلاحياً بـ (الشعر المنشور) كما عند أمين الريحاني (انظر كتابه: **هتاف الأودية**، ١٩٥٥ م: ص ٩) ومحمد حسن عواد (انظر ديوانه: **رؤى أبولون**، القاهرة، ١٩٥٤ م: ص ٨٦) أو (النثر الشعري) كما عند أحمد أمين (انظر كتابه: **النقد الأدبي**، ط ٤، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٢ م: ص ٦٤). ثم جاء اصطلاح (قصيدة النثر) الذي شاع نقدياً بعد الخمسينات الميلادية من هذا القرن. أما (الشعر الحر) فهو المصطلح الذي أشاعته نازك الملائكة للشعر الذي يلتزم وزن التفعيلة بصيغة حرة، أي غير مقيدة بعدد محدد للتفعيلات في كل سطر شعري، وذلك بدراستها له موسيقياً ودعوتها إليه في كتابها (**قضايا الشعر المعاصر** ١٩٦٢ م). وهو - أيضاً - ما اعتمدته العواد (انظر: مصدره السابق). لكنه مصطلح ملبس إذ يوهم أنه متحرر من كل قيود الوزن، ويشبهه في الإلباس مصطلح «الشعر المرسل المنطلق» أو «الشعر المرسل الحر» وقد قال بهما علي أحمد باكثير في مقدمته لـ (رومي ووجوليت، دار مصر للطباعة، ١٩٧٨ م: ص ٣). ومصطلح «الشعر المنطلق» الذي قال به محمد التويهي في كتابه (**قضية الشعر الجديد**، ط ٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧١ م: ص ٤١٢، ٤٥٣). ولعل تسميته بـ (شعر التفعيلة) أدل على حقيقته، وقد نادى، بإطلاق هذا المصطلح على هذا اللون الجديد من الشعر، د. عز الدين الأمين، (في كتابه: **نظرية الفن المتجدد**، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١ م: ص ٢١). وانظر كثيراً من تفاصيل ذلك لدى د. عبدالله الغدامي: **الصوت القديم الجديد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م: ص ١٨٩.

- (٨٩) انظر - مثلاً - قصيدة العواد «ثورة محب» في ديوانه: **آماس وأطلال**، دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٢ م: ص ٣٧.
- (٩٠) يُمكن مطالعة الشواهد على ذلك في دواوين: العواد وفقي وحمزة شحاتة

وزمخشري والقنديل والقرشي وأحمد جمال والعتار . . . ولمزيد من التفصيل والأمثلة حول التجديد في الأوزان والقوافي عندهم، انظر: د. إبراهيم الفوزان: **الأدب الحجازي بين التقليد والتجديد**: ص ٨٣٣-٨٢٢. ود. بكري شيخ أمين: **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية**: ص ٤٤٢-٤٥٠. وعبدالرحيم أبو بكر: **الشعر الحديث في الحجاز**: ص ٣١٤-٣٤٣.

(٩١) **البراعم أو بقايا آمانس**، بيروت، دار الكشف، ١٩٥٤ م: ص ٣٧-٣٩.
(٩٢) انظر: أمنة عقاد: **محمد حسن عواد شاعراً**، دار المدني، جدة، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥ م: ص ٣٨٠ وما بعدها. وقد عدّ عبدالرحيم أبو بكر قصيدة «خطوة إلى الاتحاد العربي» من نماذج الشعر الحر، ووجد فيها - كما يقول - : «أسبقية يُمكن أن ترقى إلى مزاحمة تلك الأسبقيات في قضية الشعر الجديد الحر، ولو من الناحية التاريخية». انظر كتابه: **الشعر الحديث في الحجاز**: ص ٣٣٤-٣٣٨.

(٩٣) انظر - مثلاً - **ديوان ناز**، مؤسسة قنديل، جدة، ١٩٦٧ م: ص ١٥.
(٩٤) خصص له جزءاً من ديوانه الخامس «وؤى أبو لون» دار سعد، القاهرة، ١٩٥٤ م.

(٩٥) **في الأفق الملتهب**، دار سعد، القاهرة، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠ م: ص ٨٤.
(٩٦) انظر: **قضايا الشعر المعاصر**: ص ٥٦-٦٥.
(٩٧) **ديوان العقاد**، المكتبة العصرية، بيروت وصيدا (?): من مقدمته لديوانه الخامس **قصائد ومقطوعات**: ج ١ ص ٣٨٨.
(٩٨) المصدر نفسه: من مقدمة الجزء الثاني تحت عنوان «الشعر والمدينة»: ج ١ ص ٥.

(٩٩) **الشعر غاياته ووسائله**، ط ٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٠ م: ص ٥٨.

- (١٠٠) المصدر نفسه: ص ٦٤ .
- (١٠١) أوردته رجاء النقاش في كتابه: أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧١ م: ص ٦٦ .
- (١٠٢) ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، دار الهلال، ١٩٥٨ م: ص ١٧٦ .
- (١٠٣) أوردته رجاء النقاش في مصدره السابق: ص ٢٢ .
- (١٠٤) ديوان الخليل، ط١ مارون عبود، دار صادر، ١٩٤٩ م: ج ١ ص ١٠ .
- (١٠٥) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، دار صادر، ١٩٤٩ م: ج ٣ ص ١٤٠ .
- (١٠٦) انظر: مقدمته للجزء الأول من ديوان المازني، ص ١٠٧ .
- (١٠٧) أوردته: د. محمد عبد المنعم خفاجي، في كتابه: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، القاهرة، ١٩٤٩ م: ص ١٥٥ .
- (١٠٨) انظر مقالته في مجلة (الهلال) عدد (تشرين الثاني) سنة ١٩٣٣ م .
- (١٠٩) الغربال، ط١٢، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨١ م: ص ١١٦ .
- (١١٠) انظر: عيسى الناعوري: أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩ م: ص ٢٣٧ - ٢٤٢ .
- (١١١) انظر قصيدته «في جوارها» في كتابه: حصاد الهشيم، ط٣، مطبعة الشعب، القاهرة (٤): ص ١٣ .
- (١١٢) انظر قصيدته «عدنا والثقينا» في ديوانه: بعد الأعاصير، ضمن (خمسة دواوين للعقاد)، القاهرة، ١٩٣٧ م: ص ١٢٨ .
- (١١٣) انظر: د. محمد عوض محمد: مجمع البحور وملثقى الأوزان، مقال بمجلة الرسالة، القاهرة، ع ٥، سنة ١٩٣٣ م: ص ١٠ .
- (١١٤) لمزيد من الاطلاع حول التجديد في الأوزان والقافية في حركة الاتجاه الوجداني الرومانسي في الشعر العربي الحديث. انظر: د. بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٣٠ هـ/ ١٩٧٠ م: ص ٣٠٤ وما بعدها. ود. عبدالله الغدامي: الصوت

- القديم الجديد: ص ٩ وما بعدها. وما يحيلان إليه من مصادر.
- (١١٥) انظر: يسألونك، ط ٣، المكتبة العصرية، بيروت وصيدا، ١٤٠١هـ/١٩٨١م: ص ٧٣.
- (١١٦) انظر: ديوانه (الكلم المنظوم) تحقيق: محمد يوسف نجم، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٥ م: ص ١٩٤.
- (١١٧) مقدمته للجزء الأول من ديوان المازني: ص ي.
- (١١٨) مصدره السابق: الموضع نفسه.
- (١١٩) الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٨ م: ص ١٠٥.
- (١٢٠) خواطر مصرحة: ص ١٢.
- (١٢١) انظر: عن الصلة بالرومانسيين الغربيين: د. محمود الربيعي: نقد الشعر، ط ٤، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ م: ص ١٣٠.